TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Szabó Vilmos
Fântână (cca. 2005) pastel, hârtie

Despre autori și cărți

Ani Bradea

Iulian Chivu
Cronici, note, comentarii
Editura Sitech, Craiova, 2022

Eseistului, publicistului, criticului literar și prozatorului Iulian Chivu i-a fost editat anul trecut un nou volum de comentarii asupra unor cărți citite, după ce alte patru volume de critică literară sub semnătura sa vedeau lumina tiparului în anii anterior: *Lecturi intermitente* (Ed. Tipo Moldova, Iași, 2013), *Lecturi reflexive* (Ed. Tipo Moldova, 2015), *Heterogene* (Ed. Sitech, Craiova, 2018) și *Polifonii convergente* (Ed. Sitech, Craiova, 2020).

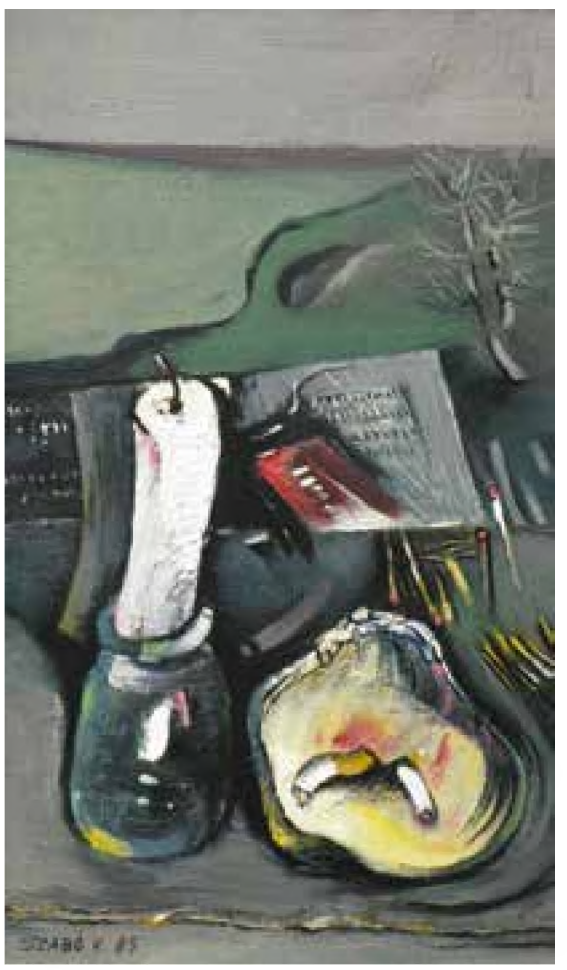
Experiența numeroaselor lecturi, colaborările susținute și îndelungate cu multe publicații culturale și literare, aplecarea cu acribie asupra fenomenului literar românesc contemporan îl îndreptățesc pe autor să-și însoțească textul introductiv cu următoarea afirmație: „La al cincilea volum cu note de lectură, cu comentarii, analize, reflecții și accente reținute atent, fără conexiuni de macrosinteză și fără contradicții pentru o arie spirituală densă și un răstimp concludent, socotesc că am suficiente argumente în consemnarea câtorva remarci asupra peisajului literar de azi și în prefigurarea unor convicțiuni potențiale ale poeziei și ale prozei românești".

Dar nu doar poezia și proza sunt supuse analizei criticului în acest volum. În cele cinci capitole (*Contribuții și atitudini; Poesis; Adnotări critice; Idei; Din nou despre Orient*) mai găsim trecute pe sub lupa lectorului atent cărți de filosofie, volume de interviuri, tomuri de comentarii critice, monografii, ediții epistolare, etc. Toate culminând cu *Reflecții sub aripa vremii (chiasme, civisme, cinisme, chivisme)* din *Addenda*.

Autorii comentați sunt, așadar, poeți, prozatori, filosofi, istorici și critici literari, sociologi, de la consacrați la debutanți, ceea ce dă volumului un caracter eclectic și, în același timp, incitativ prin diversitate.

Articolele antologate de Iulian Chivu sub titlul generic *Cronici, note, comentarii* au fost mai întâi publicate în reviste culturale și literare de la noi. Amintim aici: *Tribuna*; *Cafeneaua literară* – din care, spre exemplu, din numărul lunii decembrie 2022 este preluat textul În umbra metafizicii: Excesele gândirii, *Homo digitalicus și negarea lumii*, o analiză asupra recentului volum semnat de Mircea Arman, *Eșecul gândirii calculatoare și reafirmarea metafizicii* (Editura Tribuna, 2022) -, *Pro Saeculum*; *Banchetul*; *Discobolul*; *Litere*; *Curtea de la Argeș*, șamd. De remarcat conștiinciozitatea și obiectivitatea cu care autorul indică sursa primei apariții pentru fiecare text, chiar și în cazul în care publicarea nu s-a mai făcut așa cum fusese programată inițial (a se vedea în acest caz nota din finalul articolului *Regândire factuală și regăsire de sine în proza semnificării*, p.116).

Eseurile critice (cum ar fi cel despre orientalismul lui Anton Dumitriu, sau despre Montesquieu și *Scrisorile persane* la trei secole de orientalism european) urmate de selecția de cugetări ale autorului din capitolul *Addenda* încheie rotund un volum necesar nu doar pentru critica românească, dar și ca semnal de atenționare, pentru cititorului tot mai dezorientat de multitudinea și diversitatea de edituri, asupra cărților care apar în peisajul publicistic românesc contemporan.



Szabó Vilmos
ulei pe pânză
Natură moartă (cca. 1988)

Brandom, Hegel și integrarea filosofiei analitice (II)

Andrei Marga

Nu poți reda într-un spațiu restrâns nici măcar miezul unei cărți precise, riguros conceptualizată și extraordinar de energic scrisă, a unui autor proteic, cum este *Im Geiste des Vetrauens. Eine Lektüre der Phanomenologie des Geistes*. Pe traseul sutelor de pagini ce compun monumentala carte se examinează în amănunt celebra scriere a lui Hegel.

Prefața (Vorrede) la *Fenomenologia spiritului* a fost scrisă de Hegel după partea principală, încât trebuie tratată după aceasta, iar Robert B.Brandom o și tratează astfel. Introducerea (Einleitung), constând în cele optsprezece propoziții, este abordată apoi în trei capitole ale cărții, în care Robert B.Brandom aplică „strategia descendenței semantice (strategie semantische Abstiegs)", prin care înțelege examinarea amănunțită a căii de trecere de la treapta de jos a conștiinței la treptele înalte ale acesteia. El pune în lucru de la început realismul conceptual, conform căruia conceptele sunt ale realității, după ce a inclus, alături de „reprezentare", intenționalitatea și a profilat funcția „expresivă" a conceptelor (p.114). În fapt, Robert B.Brandom reconstituie desfășurarea experienței cognitive pe metaplanul ei, care este fenomenologic, și, cu ea, urcarea conștiinței de la „percepție (Wahrnehmung)" la „formele conștiinței (Gestalten des Bewustsein)" – ceea ce este efectivă „fenomenologie". Asumpția sa este, de altfel, aceea că Hegel, dar și Kant, se înțeleg cel mai bine luând în seamă ceea ce ei spun despre „experiența obișnuită (gewöhnliche Erfahrung)" (p.172), deci despre treapta socotită cea mai de jos a cunoașterii. Numai o „genealogie a procesului experienței" ne permite înțelegerea conținutului conceptelor (p.174), iar „experiența erorii" face să se treacă la noi forme ale conștiinței.

După ce Introducerea ne lămurește asupra percepției, în atenție intră „conștiința (Bewusstsein)", odată cu care își începe cursul istoric distincția între „lumea subiectivă" și „lumea obiectivă". Aici Robert B.Brandom observă, între altele, că vestita critică a „mitului datului", elaborată de Winfried Sellars, se găsește deja în *Fenomenologia spiritului*, în capitolul despre „certitudinea sensibilă" (p.181-182). Originalitatea lui Hegel constă în aceea că el pune în legătură „experiența (Erfahrung)" cu „acțiunea (Tun)": subiectul cunoscător leagă propoziția din care constă cunoașterea cu corectitudinea comportamentului său în fața realității obiective. Hegel consideră că semnificația conceptelor este ancorată în „autoritatea a ceea ce este nemijlocit dat (Autorität der Unmitellebakeit)" (p.203), dar se înțelege numai dacă se înțelege ceea ce noi avem de făcut pentru a face valid pentru altul ceea ce noi susținem despre realitate.

Sub acest aspect, Hegel oferă o cale de depășire a conceperii atomiste a identității (p.275), pe care avea să o mai încerce Wittgenstein în *Tractatus,* și deschide calea fecundă pentru a înțelege formarea generalităților, a legilor. Ea constă în intercalarea „forței (Kraft)", înțeleasă ca „unitate inclusivă a multiplicității" (p.291) ca intermediar între „percepție (Wahrnehmung)" și „intelect (Verstand)" și recunoașterea naturii inferențiale a entităților.

De asemenea Hegel ajunge să formuleze ideea lumilor posibile (p.318), ca *possibilia* în raport cu realitățile, fără a concepe *possibilia* în același fel ca ceea ce este deja real. Cu *possibilia* intervin, în cunoaștere și viața practică, modalitățile. Hegel depășește astfel și reducerea de către Frege a conceptelor la „obiectele referinței predicatelor", fără a mai interoga sensul ei. La Hegel, formele conștiinței nu se pot înțelege fără a lua în seamă lumea obiectivă, dar ele includ o raportare a subiectului la sine și, prin această mijlocire, la lumea obiectivă.

Hegel respinge destul de explicit ceea ce mai târziu avea să apară ca „descriptivism", la Sellars, bunăoară: concepția după care conceptele noastre sunt descrieri, inclusiv atunci când în discuție sunt modalitățile. La el modalitățile sunt presupuse de orice cunoștință, ele sunt reale, dar nu în sensul de descrieri ale realității, ci ca „exprimări ale condițiilor anumitor deplinătăți conceptuale determinate ale conceptelor emopirice" (p.363). Modalitățile nu sunt lămurite în „reprezentaționism", ci în „expresivism".

De aici începe interesul lui Hegel pentru „norme". Acestea nu se pot înțelege decât ca „fenomene ale lumii obiective" (p.145). Normele Robert B.Brandom le vede ca reguli instituite prin „atitudini de recunoaștere" ale unor subiecți ce acționează cu intenții. Și normele țin de asemenea proces, find din capul locului imanente oricărei „mișcări a intelectului" (p.371).

Hegel ajunge treptat, în *Fenomenologia spiritului*, la un concept nou al ființării umane. Aceasta este o „ființă vie (Lebewesen)" ce poate să se schimbe în sine în măsura în care își schimbă „ființarea pentru sine" (p.377) Omul este o ființă care, în istoricitatea sa, se unește cu istoria și înregistrează în istorie o „dezvoltare în trepte". Identitatea oamenilor depinde astfel de „metaatitudini" conținute în istoria însăși.

Cheia întregii istorii este însă atitudinea de „recunoaștere (Anerkennung)". Cu „normele" acesteia începe domeniul „conștiinței de sine (Selbstbewusstsein)". Aceasta, „conștiința de sine (Selbstbewusstsein)", nu mai este abordată după modelul lui Kant al autonomiei subiectului, ci cu modelul nou, bazat pe „strategia recunoașterii subiecților conduși de intenții" (p.47), care captează simetria și complementaritatea „autorității" și „răspunderii". În esența ei, „conștiința de sine" este tocmai a-ți asuma statusul rezultat din „recunoaștere". „Conform lui Hegel, nucleul hotărâtor al conștiinței de sine moderne constă în a privi lumea spiritual normativă în care trăim și ne mișcăm și existăm ca produs al activității noastre practice" (p.420). „Normele" el le privește ca ceva instituit de „atitudini".

Precum Kant și Rousseau, și Hegel consideră că libertatea se realizează doar în cadrul normelor. „Această reuniune a normativității, conștiinței de sine și libertății este inima vie a idealismului german – ceea ce Heidegger a gândit când a vorbit de <demnitatea și măreția spirituală a idealismului german>" (p.423). Hegel, spre deosebire de Kant „a conceput subiectivitatea normativă conștientă de sine ca prestație (Leistung) socială".

Acest pas profund original îl pune pe Hegel într-o poziție în același timp critică față de modernitate. „Critica lui Hegel a modernității are forma unei diagnoze în care se opune hipersubiectivități unilaterale hiperobiectivitatea unilaterală a reprezentărilor tradiționale ale normativității" (p.473). Critica acesteia din urmă însuflețește apoi tratarea „relației stăpânului și slugii" (p.484), în care Hegel concentrează critica sa în diferitele ei direcții. „Simpla autonomie (Selbsständigkeit)" a persoanei Hegel o socotește nerealistă, dar și continua luare a „puterii (Macht)" drept „autoritate (Autorität)" o respinge energic (p.519). În optica sa, autoritatea fără răspundere nu are coerență și nici nu durează.

Odată ce s-a ajuns la „conștiință de sine", începe relația singular, particular, general. Hegel face ca în analiză să fie preluată „autoritatea" ce intervine de fiecare dată, istoric așadar, în stabilirea relației (p.51). De aici încolo se deschide câmpul „rațiunii (Vernunft)", care este privit ca „raționalitate amintitoare (errinernde Rationalität)".

Ceea ce este remarcabil din capul locului este faptul că Hegel vede și acest câmp ca un „proces al acțiunilor intenționale". Mai târziu Donald Davidson a văzut pe același câmp doar „evenimente (Erreignise)". Este neîndoielnic că Hegel îl depășește pe Davidson – îl depășește și prin aceea că vede în acel câmp intervenția unor raporturi ce includ „autoritate" și „răspundere" (p.51). El identifică „dimensiunea relației de recunoaștere" și „dimensiunea istoriei" (p.52) acolo unde Donald Davidson rămâne simplamente descriptiv.

Exegeza lui Robert B.Brandom a *Fenomenologiei spiritului* se încheie cu analiza treptei celei mai înalte atinsă de conștiință, care este „spiritul (Geist)". Acesta este compus din „cunoaștere (Erkennen)", „normativitate" și „structurile sociale de recunoaștere a individualității conștiente de sine", ca și din desfășurări în timp ale acestei constelații (p.53). De fapt, istoria acestora, luate împreună, este reunită de Hegel sub conceptul de "spirit (Geist)". „Cu spiritul sunt gândite toate proprietățile, acțiunile și instituirile noastre, care sunt specificate într-un vocabular normativ adecvat" (p.727). Acestea sunt de fapt aspectele „spiritului" în desfășurarea sa istorică.

Înaintarea în istorie a „spiritului" culminează cu treapta cea mai înaltă a dezvoltării spiritului conștient de sine. Acesta își are punctul de plecare în „atitudine (Haltung)" – totul începe cu aceasta. „Atitudinea" este față de „fapte (Tatsache)", căci niciodată „faptele" nu sunt luate doar ca „fapte". Dezvoltarea continuă cu „atitudinea de recunoaștere (Anerkennungshaltung)", cu ivirea unei anumite „forme de comunitate (eine bestimmte Art von Gemeinschaft)", care angajează „judecăți (Urteilen)" și „acțiuni (Handeln) caracterizate de „nobilitate curajoasă (edelmütige)" și, în cele din urmă, instituie o "comunitate a recunoașterii nobil curajoasă" (p.921). Pe acest curs se petrece „amintirea (Erinnerung)" a ceea ce a fost, pentru a trece apoi la acea înțelegere a lucrurilor care este „iertarea (Verzeichnung)", pe care Hegel o echivalează cu „concilierea (Versöhnung)" (p. 923).

Hegel descrie „iertarea" ca „act de vorbire (Sprechakt)", cam în accepțiunea de azi. El leagă de aceeași „referință (Referenz)" diferite „sensuri (Sinne)" și menține continuu această distincție. Peste tot el păstrează „abordarea holistă" a semnificației conceptelor, pe care a profilat-o. „Holismul semantic înseamnă că noi trebuie să înțelegem corect

➲

toate conceptele; el rezultă din înțelegerea prealabilă a conținutului conceptual conform relațiilor de incompatibilitate materială (negație determinată) și, cu aceasta, urmărilor materiale (mijlocire) între conținuturile lor" (p.945). Quine va ajunge la aceeași abordare mai târziu, dar Hegel, fără a intra în dificultățile ce rezultă din neclarificarea lor (p.934), izbutește să dea o nouă perspectivă pe baza distincției amintite.

Cartea *Fenomenologia spiritului* expune o schimbare gigantică în istorie, cea mai mare în percepția lui Hegel, ca o schimbare a conștiinței de sine. „Hegel este de părere că trecerea (Anbrechen) la modernitate este un progres fundamental și ireversibil în înțelegerea practică de noi înșine și în practicile noastre discursive" (p.738).Robert B.Brandom observă că Hegel a luat „modernitatea" ca o adâncă și salutară schimbare în istoria umanității, dar a avut o privire critică nu numai asupra „premodernității", ci și asupra modernității înseși. El a pregătit termenii capabili să capteze trecerea la „postmodernitate", în înțeles propriu. El concentrează discuția în jurul normativității. După Hegel, ambele, premodernitatea și modernitatea sunt „defecte" (p.995). Prima acceptă o normativitate impusă, a doua nu ia în seamă dependența normativității de atitudinile ce o instituie. Hegel observă existența unei circularități între atitudini și normativitate, pe care conștiința modernă o ignoră.

El desemnează acest fenomen de estompare a cunoașterii veritabilei cauze a nefericirilor, mai exact situația în care se ignoră „dependența statusului normativ de atitudine", în care „autoritatea asupra atitudinilor normative" nu mai este tematizată, cu termenul de „înstrăinare (Entfremdung)" (p.995). Hegel face din "înstrăinare" nucleul unei "metafizici a normativității" concentrată asupra relației dintre „norme", „atitudini normative" și „conținuturi conceptuale", având în "rațiune (Vernunft)" termenul organizator.

Odată cu altă asumare a relației decât cea din modernitate începe "postmodernitatea". Ne mișcăm încă într-un univers ideatic hegelian – sugerează Robert B.Brandom. De la Hegel au plecat de fapt teme de gândire pentru Kiekegaard, Nietzsche, Marx, Max Weber și mulți alții. Temele subiectivității, înstrăinării, randamentului, puterii, legitimării, care nu au contenit să se consolideze în filosofia ultimelor decenii, s-au originat de fapt în filosofarea sa.

Fenomenologia spiritului trimite continuu la „atitudinile normative" ca determinant al cunoașterii și are, în consecință, forță explicativă. Formelor de viață tradiționale li se poate aplica ceea ce Marx a numit „fetișismul (Fetischismus)" (p.55), pe care deja Hegel l-a întrevăzut.

În orice caz, Hegel a numit „înstrăinare (Entfremdung)" pierderea conștiinței emergenței normativității din atitudinile subiecților (p.56), pe care a socotit-o un fenomen grav ce ține de patologia modernității. *Fenomenologia spiritului* îl vede depășit prin „conștientizare", „recunoaștere", inclusiv a trecutului, și „iertare" – prin ceea ce Robert B.Brandom reunește sub termenul de „încredere (Vertrauen)" (p.56). Oameni mai buni și comunități mai integrative prin valori sunt rezolvarea.

Nu poate fi vorba de rezumarea cărții *A Spirit of Trust. A Reading of Hegel's Phenomenology* (*Im Geiste des Vetrauens. Eine Lektüre der Phanomenologie des Geistes)* a lui Robert B.Brandom – carte de o rară cultură teoretică și bogăție ideatică, ce poate fi citită din multiple unghiuri de vedere: al înaintării construcției filosofice a inferențialismului brandomian din scrierile anterioare, al desprinderii de magiștrii săi direcți, Sellars și Rorty, al înnoirii exegezei hegeliene, al noilor tendințe de pe scena filosofică americană și mondială, al felului reconstructiv în care se face astăzi exegeza filosofică ce contează. Fiecare unghi de vedere este extrem de profitabil. Ne oprim aici doar la întrebarea sugerată de titlul acestui comentariu: ce descoperă Robert B.Brandom la Hegel în termenii filosofiei analitice, de la Frege la Kripke?

Răspunsul l-am dat deja în bună parte pe parcursul acestui comentariu. Răspunsul cel mai sintetic îl avem în elocventa comparație dintre Hegel- și Frege în chestiunea relației dintre sens și referință.

Robert B.Brandom pleacă de la observația că la Hegel sunt două dependențe ale semnificației – "dependența de sens" și "dependența de referință". La Frege sensul, ca mod de a considera obiectul, stabilește referința unui concept. La Hegel sensului i se aplică o abordare fenomenologică, care-l integrează. Nucleul "semanticii specifice lui Hegel despre sens și referință (semnificație) constă în explicitarea și prelucrarea ideii de noumena mânuind indiciile cursului istoriei, în care fenomenele (conținuturi conceptuale) sunt determinate și se dezvoltă" (p.663). De aici decurge și o altă înțelegere a celor două concepte în discuție, la Hegel. De pildă, "sensul (Sinn) nu se poate înțelege decât în relație cu rolurile în rețelele și procesele raționale ale admiterii practice a erorii și insuccesului" (p.664). Frege tratează sensul doar în contextul activității cognitive, Hegel ia în considerare "activitatea practică a oamenilor" ca ființe care își fac în fond propria istorie (p.664). Frege ia sensul și referința drept feluri de a fi ale lucrurilor, Hegel le pune sub condiția realismului său conceptual. Pe scurt, abordarea fregeiană nu are soluții sau tace în privințe în care cea hegeliană s- a exprimat energic.

Ceea ce specifică pregnant abordarea *Fenomenologiei spiritului* de către Robert B.Bradom este apoi „realismul modal". El observă conexiunea lăuntrică dintre „caracteristici aletico-modale ale obiectelor și caracteristici deontico-normative ale atitudinii subiectului" (p.15) și vrea să capteze „conținutul conceptual (begriffliche Inhalt) făcând temă din acestea din urmă. După el, în idealismul hegelian este un „realism conceptual" conform căruia lumea obiectivă este mereu deja în formă conceptuală și în această măsură este de gândit și de înțeles (p.16). Lumea nu este astfel datorită unui subiect gânditor, dar este principial cognoscibilă de acesta prin activitățile sale. Idealismului hegelian îi este caracteristică această perspectivă pozitivă, oarecum acțională asupra realității, plină de consecințe.

Teza lui Robert B.Brandom este că putem face o lectură semantică, la nivelul de azi al disciplinei, a *Fenomenologiei spiritului.* Mai mult, adaugă el, „după înțelegerea mea, Hegel urmează o abordare pragmatică pentru a ajunge la înțelegerea conținutului. În cel mai larg înțeles, aceasta înseamnă că actelor, atitudinilor și expresiilor lingvistice la este conferit conținut conceptual prin aceea că ele joacă un rol în practicile îndeplinite de subiecți. În această imagine larg funționalistă semnificația este înțeleasă în relație cu folosirea (Verwendung)" (p.16). Hegel ne arată că nu putem înțelege conținutul conceptual fără a-l raporta la acțiunea noastră. Hegel reprezintă cât se poate de evident un „holism semantic".

Fenomenologia spiritului este citită de Robert B.Brandom din perspectiva a ceea ce el numește „pragmatismul lui Hegel" (p.34), pe care îl localizează în „pragmatica normativă" a conceptelor hegeliene. Pe aceasta el o stabilește punând în mișcare o excelentă stăpânire a culturii analitice.

Rezumând punctele cheie ale acesteia, este de observat că la Kant cunoașterea angajează concepte cu origine în mintea însăși. Carnap vrea să stabilească conținutul conceptual al conceptelor prin specificarea limbajelor. Quine vine și arată că limbile naturale au o folosire, una diferită de limbajele ideale. Hegel fructifică fecunda observație a lui Kant, după care conceptele stau la baza normelor: orice concept are și implicații normative. Cu o inițiativă proprie, Hegel pune în acest context chestiunea „recunoașterii (Anerkennung)" persoanelor ce ultilizează conceptele și a „autorității" ce le stabilizează. Dacă luăm în seamă argumentarea lui Kripke, care a arătat că la Wittgenstein conceptele sunt legate cu „aplicarea practică" și înaimtăm pe linia acestei sugestii, atunci se poate spune că „Hegel, în 2006, și-a pus întrebarea wittgensteiniană cum ar trebui să înțelegem folosirea (Anwendung) de concepte ce stau la baza normelor în același timp cu instituirea de norme ce servesc drept criterii ale aplicării" (p.1178*). Fenomenologia spiritului* conține și această contiguitate cu târziul Wittgenstein – doar că la Hegel "folosirea" conceptului, ce-i asigură acestuia semnificația, este privită ca proces rațional, cu componente delimitabile.

Hegel aduce o majoră contribuție la filosofia contemporană nouă dezvoltând o teorie complexă, semantică, a „instituirilor normative", în care „recunoașterea" și „amintirea" au devenit concepte cheie. Hegel nu operează în orizontul atomizării experienței, dar nici măcar în orizontul „consensului", pe care Charles Peirce a simțit nevoia să-l considere pentru a explica conceptualizarea din științe (p.37). Hegel leagă conținutul conceptual cu acțiunea (Handeln), amintirea, recunoașterea, normativitatea, spiritul, istoria. „Pragmatismul său este un idealism conceptual al amintirii" (p.40), filosofia sa o promovare a a unei vederi raționale asupra lumii ce învață din experiențele oamenilor.

Azi Hegel ne apare ca învățător eminamente actual și dintr-un punct de vedere aparte. Robert B.Brandom mărturisește că în scrierea sa majoră, *Making it Explicit. Reasoning, Representing, and Discursiven Commitments* (Harvard University Press, 1994), a fost „inspirat și influențat" de vederile lui Kant și Hegel despre „cazul paradigmatic al statusului normativ, ca răspundere și autoritate, respectiv ca îndatorare și îndreptățire" și că „s-a străduit să livreze argumente pentru utilitatea acestor instrumente expresive, fără a mă baza pe autoritatea acelui gânditor ca îndreptățire la folosirea acestor concepte. Acest vocabular este, după părerea mea, de ajutor în aceeași măsură pentru expunerea teoriilor filosofice (ale lui Hegel NM), ca și pentru a tematiza fenomenele discursive fundamentale pe care acestea le tratează"(p.426). Hegel duce reflecțiile sale până la a face din „încredere (Vertrauen)" punctul de sprijin pentru o reconstrucție a comunităților. Poate că autorul *Fenomenologiei spiritului* nu a mai fost la fel de sigur în ceea ce privește posibilitățile de a aplica optica sa, dar a promovat-o în întreaga sa apărare a „rațiunii (Vernunft)", care face, alături de multe alte prestații, gloria filosofiei sale.

(din volumul Andrei Marga,
Filosofia lumii actuale, în curs de publicare)

■

Logosul istoriei nu lucrează conform raţiunii (IV)

Viorel Igna

Să ne amintim, ne spune Erwin Rousselle, că ultima caracteristică comună a limbajului propriu gândirii primitive şi al aceluia propriu gândirii arhaice, vizează posibilitatea unei *„transformări”*. Omul primitiv, (ca de altfel noi în timpul somnului) reuşeşte foarte uşor să se transforme prin intermediul imaginaţiei într-o altă fiinţă; de exemplu, în sacrul animal totemic. Această reprezentare este atât de puternică încât este în măsură să-i modifice, în realitate, nu numai propriul caracter, ci şi propriul comportament, făcând evidentă această transformare şi altora, în aşa fel că ei îl vor identifica ca fiind animalul sacru totemic. Acest proces, scrie E. Rousselle, conţine o serie de „absurdităţi” logice (evidentă fiind aici colaborarea caracteristicii de *participare*), sau este exprimat în ea unul din factorii importanţi ai vieţii, fapt paradoxal, că atât timp cât logicul apare manifest peste tot, nu este însă egal cu el însuşi în orice moment, ci este într-o trasformare continuă.

Matematica a depăşit în mod sigur, datorită coeficienţilor diferenţiali, vechiul concept de mărime constantă, făcând posibilă existenţa în propriul domeniu a unei mărimi care va sta la baza postulatelor etice. Dacă facem trimitere din nou la *„Metan ho eite”*, procesul transformării continue, este nevoie, comentează E. Rousselle, ca acest proces să fie făcut posibil[1].

În tot acest proces am putut observa cum funcţiile experienţei participării la întreg, ca cele proprii discursului alogic, cele ale participării şi ale transformării, comune pentru mentalitatea primitivă şi arhaică, dobândesc pentru noi o importanţă majoră, deoarece numai ele sunt în măsură să ne facă să înţelegem Sensul în deplina sa realizare. Dar nu trebuie pierdută din vedere deoarece forma mentală raţională trebuie justificată. Renegând drepturile inteligenţei s-ar nega întreaga dezvoltare plecând de la omul primitiv şi am asista la o întoarcere spre acele vremuri. Aceste două forme de gândire trebuie însă să se integreze, să interelaţioneze şi să se corecteze reciproc în aşa fel ca din sinteza lor să izvorască forţa adevărului şi omul superior.

Ne-am putea gândi, scrie E Rousselle, că limbajul mintal raţional va sfârşi prin a-l înlocui pe de-a-ntregul pe cel arhaic, datorită progresului, deoarece este mai recent şi, în multe domenii, ar fi mai precis şi superior faţă de primul. Dar nu este aşa, afirmă E. Rousselle; până şi conceptele noastre ştiinţifice conţin, la baza lor, elemente arhaice. Acest lucru ne-ar putea mira, deoarece asemenea concepte, ca fragmentele unor expresii lingvistice, sunt bunuri colective, ce fac parte dintr-o tradiţie antică, care s-au transformat treptat, asemănător limbii.

În formele mintale arhaice simţim răsunând toată înţelepciunea şi viaţa unor generaţii, care este atemporală, supratemporală, vecină cu originile, în măsură să îmbrăţişeze în mod profund Eternitatea. Tocmai de aceea, omul ecumenic are nevoie de tensiunea emanată de ambele forme mintale. De cea arhaică şi de cea raţională, şi, în acelaşi timp, fie că se apropie de una sau că o cunoaşte pe cealaltă, poate experimenta cu mare profit intelectual coexistenţa lor în mediul cultural.

Grija faţă de păstrarea formelor arhaice se identifică şi se suprapune cu experienţa religioasă în general, actualizându-se prin rugăciune şi meditaţie. Mai ales aceasta din urmă este în mod particular aptă pentru acest scop, eliberează în mod metodic strada, până când reprezentările colective ce derivă din inconştientul structurat şi imaginile proprii înţelepciunii populare pot să funcţioneze ca organe ale înţelegerii Sensului. În mod evident aceste reprezentări şi imagini nu sunt o chestiune metafisică în sine, ci unica posibilitate pe care o posedă omul pentru a experimenta pe de-a-ntregul realitatea.

Budhismul, ne spune E. Rousselle, explică cu multe amănunte, vibraţiile psihice ce însoţesc calea meditaţiei spirituale; în ea se pot distinge patru grade ale meditaţiei, *jhâna*: odată împlinită introversiunea printr-o intensitate majoră face posibilă dispariţia stării de saturaţie proprie lumii fenomenale printr-o senzaţie de beatitudine, printr-o senzaţie de bucurie interioară; se ajunge astfel la o completă unitate sufletească, cu posibilitatea concentrării pe o unică temă, care produce înălţarea gândirii prin introversiune; chiar eul empiric va deveni parte a lumii fenomenice. Ca urmare a acestei stări gânditorul solitar va fi pătruns de o dulce melancolie. Printr-o concentrare spirituală, starea de meditaţie profundă dă senzaţia unei profunde exaltări personale: în aceasta constă cea de-a doua fază a cultivării stării sufleteşti prin metodele proprii meditaţiei budhiste. Depăşind această stare sufletească, survine o a treia stare, aceea a „sfintei indiferenţe”. Astfel va fi ajunsă acea receptivitate în care înţelepciunea care vine şi din inconştient poate să ducă în sfârşit la o stare de libertate. Acum apar intuiţiile geniale şi ies la iveală cunoştinţele creatoare, ca premise imediate ale unei eliberări imediate[2].

Forma mintală arhaică, continuă E. Rousselle, face deci posibilă *epopţia3*, care apare, am putea spune, într-o stare intermediară dintre iluminare şi uniune. Se produce astfel un fel de ruptură între ultimele stări spirituale ale eului individual, adică o schimbare a eului sub influenţa cunoaşterii transcendentale. Acestui grad al iniţierii i-a fost dat iniţial numele de *dediţiune* şi s-a putut vedea că este o stare care este dincolo de viaţă şi de moarte, care conform formulei lui *Dsuang Tse*, este o cunoaştere asemănătoare purităţii pe care o are roua dimineţii, prin care budhistul obţine cunoaşterea, sau tripla ştiinţă, care face posibilă revelarea liniei vieţii împreună cu transformările de care este legată, ca de exemplu cea a legii cauzalităţii etice a activităţii omeneşti în general şi cea a legii proprii devenirii cosmice; yoghinul ajunge după aceea la o stare de cunoaştere atotcuprinzătoare. În această stare şi suficul islamic este capabil de epopţie (*ma'rifa*) şi în aceeaşi măsură călugărul practicant. Formularea catolică expune foarte bine caracteristica acestei cunoaşteri, prin prezentarea celor cele şapte daruri ale Spiritului Sfânt/ Duhul Sfânt (*Jes.II, 1-3, Vulgata*) şi în particular, vorbind de darul înţelepciunii, al intelectului şi al ştiinţei. Cu darul înţelepciunii se înţelege acea posesiune a cunoaşterii care vine dinspre Eros, intimitate care se poate avea numai cu Dumnezeu, din punct de vedere mistic; „darul intelectului” ce semnifică intuiţia[4].

În faţa acestor daruri stă „darul ştiinţei”, element raţional. Acţiunea celor trei daruri reunite face ca din reciproca lor interacţiune să rezulte o adevărată cunoştinţă, acea profundă ştiinţă, care este înţelepciunea.

Obiectul acestei cunoştinţe este totdeauna o triplă înţelegere a Sensului propriei vieţi, a istoriei şi a lumii. Eul empiric, comentează E. Rousselle, devine pe calea definitivă a scenariului asupra căruia acţionează cunoaşterea creatoare o entitate

Szabó Vilmos

Piatră de moară (2008), pastel, hârtie

➲

în sine de natură spirituală, aceasta deoarece acțiunea care se răsfrânge asupra lui, nu mai apare ca operă a eului, ci este rezultatul acelei consistențe a *Logos*-ului la care s-a ajuns prin practicile meditative. Omul însuși, care ajunge la această stare de perfecțiune spirituală, se face *Logos*.

Personalitatea, scrie E. Rousselle, este „persoana", masca ce vorbește a actorului, prin intermediul căreia se manifestă Logosul, „*Cuvântul*[5]". Înălțarea la calitatea de Logos face posibilă o înțelegere creatoare mai profundă și mai bogată; tocmai aici se întâlnește Marea schimbare. De aceea este nevoie de intervenția Erosului în acest moment, care capătă funcția de oponent dotat de o putere proprie. Dacă însă este apanajul unor vibrații cu un grad redus, ca în cazul Taoismului, la indieni, sau la o parte dintre sufiții mahomedani, individualitatea lor poate să dispară de tot. Ultimele cuvinte ale „Celui care nu se mai reîntoarce", ajung la noi, ca și cum ar veni de foarte departe, în mod misterios; ele sunt universale și tot mai slab perceptibile, înainte ca urmele lor să dispară în noaptea uitării.

Dorința lui Buddha s-a făcut realitate. Cine „cunoaște" s-a topit în mod complet în fundamentul originar al lumii; în locul său a apărut un gol neliniștitor. *Brahma*, Dumnezeul care se bucură de propria creație, tremură când vede că dispare o ființă în fața propriei sale forțe creatoare și încearcă să se întoarcă la non-creație. În acel moment *Brahma* prezice că va veni o zi în care până și el va apune. Și o dată cu el se vor prăbuși în gol nenumăratele lumi pline de viață. Întreaga dezvoltare proprie devenirii poate deveni un joc lipsit de sens...

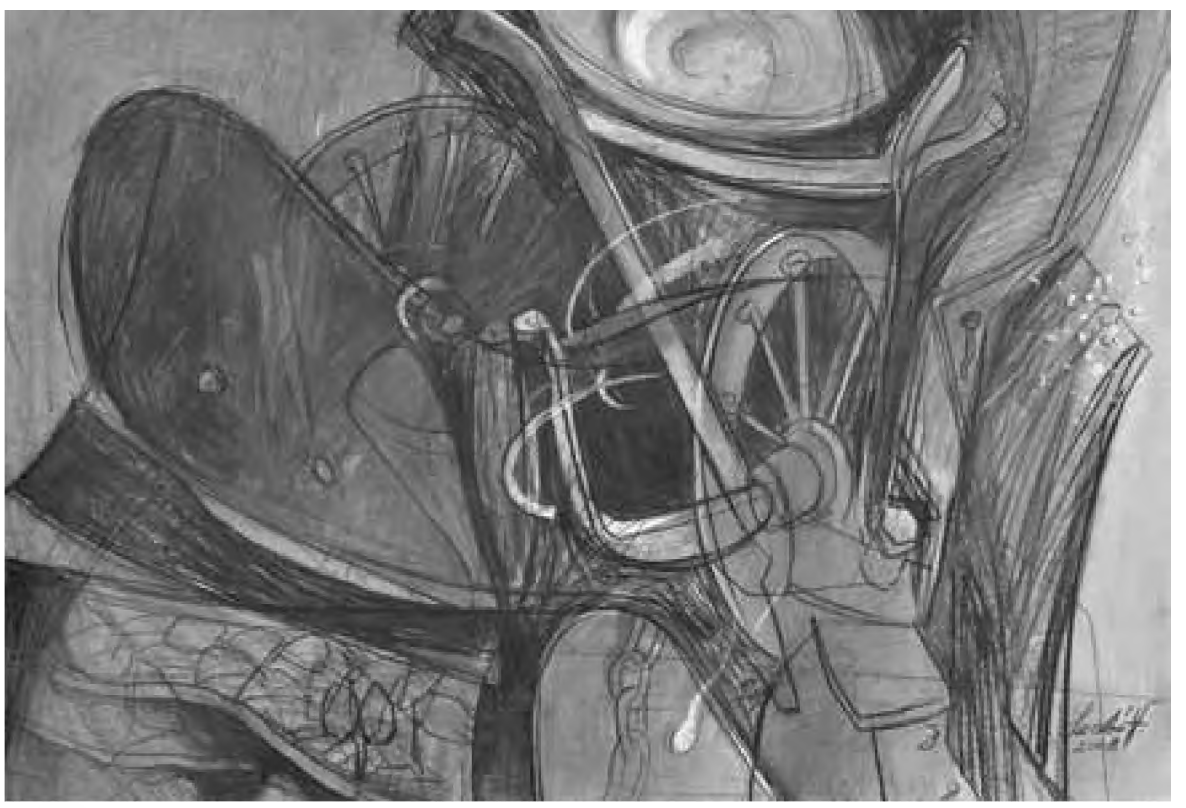
Fii lui Eros plini de bucurie se opun acestei concepții. În zilele noastre nimeni nu mai știe să aducă laude acestui zeu, de o fascinație neasemuită, cum a făcut Klages[6] în *Imnele sale dedicate Erosului cosmogonic.* Astfel mulțimea credincioșilor, cei cu sufletul curat, trec printr-o stare de curățenie spirituală asemănătoare unei *extasi* mistică. În mod natural, eul însuși nu este decât vocea individualității conștientă de Logos, sau Logos-ul însuși care izvorăște; el este vocea unei vieți impersonale pe care lumea o face să devină arzătoare în diferitele sale ipostaze.

Nietzsche cunoștea bine aceste stări de efeverscență spirituală, din care a gustat de multe ori cu propria sa stare de „știință voioasă", dar a știut să recunoască în sine același pericol care-l amenință pe cel ce-și apleacă urechea numai la dulcele flaut al lui Pan, care îl predispune stării de nebunie. Până și Sfânta Tereza ne sfătuiește să nu ne încredem prea mult în jocul iluzoriu al viziunilor extatice; ea ne trimite la viziuni imaginare (*visio corporalis et imaginaria*), la colaborarea eului și la suprapunerea lui cu o viziune lipsită de imagini (*visio intelectualis*).

În realitate, scrie E. Rousselle, acest nivel spiritual corespunde „sferei lui arupa", cum spun indienii, în care numele și figura trebuie să aibă valoare numai ca mijloace, ca iluzii ale eului, în măsură să aibă finitudine. Manifestările grotești în cazul extazului în maniera făcută de eleni, sau ca în unele manifestări ce au fost prezente în anumite rituri creștine, nu au dus deloc la un progres spiritual în plan individual. Cei necumpătați în planul Erosului nu sunt capabili să progreseze, în timp ce înțelepții lipsiți de individualitate din India sunt incapabili de dorință. Noi occidentalii suntem mai degrabă animați de dorința de a influența lumea și viața asemănător zeilor.

„Logosul istoriei nu lucrează conform rațiunii, dacă oamenii, lucrătorii săi, nu sunt pregătiți să împlinească o operă specială, printr-o dedicație totală[7]".

Ultima etapă care ne mai rămâne de parcurs, aceea a *uniunii,* constă în ultimă instanță într-o concentrare asupra etapei precedente. Omul perfect nu se limitează la posesiunea Sensului, ci este el însuși Sensul. Aceasta este transformarea care unește omul în scopul urmăririi dorințelor sale spirituale. Este momentul revelării diversității, cauzată de factorii psihologici, specifici fiecărui popor; chinezul se unește cu *Tao,* buddhistul intră în *Nirvâna*, platonicianul experimentează enosisul, *en kai pan-ul,* iar sufiul se identifică cu neantul, anihilându-se (*fena*) în divinitate. Ființe impersonale, sfârșesc toți în mod pur contemplativ; în timp ce alte curente nu sunt pătrunse de această mistică a infinitului, focul propriu activității lor nu se stinge, ci dimpotrivă se înalță imediat ce sunt pătrunse profunzimile spirituale.



Szabó Vilmos

Plug (2008), pastel, hârtie

În măsură ce se petrece *transformarea prin unirea cu Binele*, se dezvăluie diferențele existente în concepția Sensului suprem și al fundamentului primar al lumii. Chiar dacă concepțiile sunt diferite, procesul, care trebuie înțeles în adevăratul său sens, rămâne același, la fel ca semnificația sa originară profundă, unită cu Sensul etern.

Așa cum ne spune textul biblic, „fiul risipitor" se-ntoarce la casa părintească; dar nu ca să rămână inactiv în ce privește administrarea bunurilor casei părintești, cum fac unii din orientali, continuând să trăiască într-o continuă sărbătoare, ci să încerce să mărească ceea ce i-au lăsat părinții, fiind conștient că tot ce are nu este al nimănui, ci al său. În fața lui se arată o lume mai frumoasă ca oricând, cu bucuria părintească cu tot, ca în ziua *Facerii*. Ca orice *aurora*, el împlinește o nouă creație, deoarece s-a făcut „fiul" lui Dumnezeu, iar tatăl său i-a dăruit toate lucrurile cerului și pământului.

El posedă în același timp *Ethos*-ul, *Logos*-ul, și *Eros*-ul, cele trei forțe ale întreitei căi dumnezeiești. El devine un Sfânt, diferit de un simplu om drept; un iluminat, diferit de un simplu credincios; un om iubitor, diferit de unul superstițios. În aceste trei transformări și exaltări ale forțelor originare ale sfințeniei, ale certitudini și unității, sunt instituite cele trei etape ale uniunii, și astfel *perfecțiunea* omului este împlinită. El s-a făcut purtătorul *Logos*-ului lumii, sau cum ar spune Maestrul Eckhart, l-a urmat pe Isus Hristos și nu pe discipolii săi.

Pentru el are valoare fraza biblică din *I, Petru, 2,9:*

„Iar voi sunteți semințe aleasă, preoție împărătească, neam sfânt, popor agonisit de Dumnezeu; ca să vestiți în lume bunătățile Celui ce v-a chemat din întuneric la lumina Sa cea minunată".

Acum, când parcursul nostru lung privitor la creșterea noastră spirituală ne transformă, plini de o nouă putere supremă, ne putem întoarce să acționăm în lumea externă. Preoțească și regească cum era într-o vreme viața, s-a transformat în una contemplativă și activă, într-o unitate de nedespărțit. În noua personalitate se va înfățișa cuvântul promis:

„Eu vreau să te binecuvântez, iar tu vei deveni o Binecuvântare".

Aceasta este ultima culme spirituală a umanității, accesibilă pentru puțini oameni, ce este dăruită celor aleși. Aceasta este plenitudinea spirituală la care suntem chemați cu toții.

Am văzut, deci, conclude E. Rousselle, că spiritul omenesc este unul, că religiile popoarelor civile, la fel ca filosofiile sintetice, au în comun nu numai factorii intuitivi și cei religioși, ci însuși dinamismul dezvoltării interne, propriu purificării spirituale, prin intermediul iluminării și care tind spre uniune și perfecțiune:

„De mult timp a fost găsit adevărul
care a știut să unească o nobilă înlănțuire minunată de spirite:
înnobilează-te, deci, cu frumusețea vechiului adevăr!"

În loc de concluzie

După ce E. Rouselle a dezvăluit ritmul cosmogonic în manifestările sale individuale, el procedează prin deducerea a ceea ce omul are de împlinit și care în mare măsură corespunde Sensului, acela de a nu se împotrivi acestui dinamism, ci de a-l conserva pe cât posibil și mai ales de a-l promova. După ce Rousselle a vorbit

de poziția spirituală și după ce a pus-o în legătură cu scopul, pe cât a fost posibil și necesar, i-a rămas obligația de a examina și întări ritmul propriu în starea sa de continuă transformare. Acest lucru a fost tot timpul recunoscut ca fiind *starea de contemplație*, cea în măsură să ne facă să vedem lucrurile așa cum sunt.

Contemplarea este terenul care se adaptează cel mai bine „cunoașterii creatoare" (Keyserling). În această cunoaștere nu este vorba, așa cum știm, de a ajunge la un anumit grad de cunoaștere, ci la aprofundarea, nu a științei, ci a înțelepciunii, care nu se poate obține prin intermediul reflexiei, cu o gândire exteriorizată, în care orice conținut este imediat exteriorizat subiectului, ci printr-o *înțelegere intuitivă* și o dedicație specială. Numai în așa fel subiectul poate fi pregătit să primească Erosul. Este o modalitate de influențare a sinelui individual, prin detașarea de orice preconcepte care pot să ne țină departe de fenomenele deranjante și fără importanță.

Numai așa putem deveni capabili să avem o atitudine în măsură să dobândească receptivitate și deschidere spre intuiția și experiența Erosului; nu este o frenetică concentrare a gândirii, ci o dedicație totală *stării de contemplare,* mijlocul cel mai eficace pentru a ajunge la înțelepciune. Din plenitudinea cunoașterii creatoare poate izvorî forța superioară pe care o dă înțelepciunea. Deja reprezentarea progresului în sine, dacă este îngrijit în mod suficient, este în măsură să o genereze în mod efectiv.

„Reprezentarea creează realitatea" (Keyserling)

Acordând o atenție deosebită acestei atitudini mintale înseamnă a evita ca această energie să fie pierdută, consumând-o în cuvinte fără sens, deoarece nimic nu are mai mare forță distrugătoare decât o gândire exteriorizată, fără ca auditorul să priceapă cele enunțate într-un discurs de o asemenea anvergură spirituală. De aceea cea mai bună atitudine este *tăcerea.*

Mijloacele particulare care dezvoltă capacitatea de contemplare, scrie E. Rousselle, și care stau la baza cunoașterii creatoare constau în diversele exerciții pe care le-am văzut de-a lungul excursului nostru analitic. Am văzut importanța meditației, pe de altă parte importanța rugăciunii, ca o cale esențială întru contermplație. Amândouă au același scop, într-o deplină conștiință metafisică, acela al unei profunde perfecțiuni spirituale.

Fr Heiler[8] a făcut o analiză punând față în față cele trei stări ale contemplației împreună cu cele ale rugăciunii.

Printr-o coordonare a procesului contemplativ, în vremurile moderne, se poate face o distincție netă între un examen al conștiinței conform rațiunii[9], unul conform sentimentului și unul propriu contemplației intuitive.

Succesiunea lor constituie calea cea mai bună pentru a fi pregătiți în vederea *cunoașterii intuitive.* O asemenea cunoaștere, scrie E. Rousselle, deschide posibilitatea de manifestare forțelor creatoare proprii Erosului, le mărește energia vitală și le conduc în modul cel mai autentic conform Sensului experienței spirituale.

Este foarte interesant, ne spune E. Rousselle, cum medicina modernă ne învață să înțelegem rezultatele acestui mod de a practica contemplația. Concluziile multor psihanaliști merg în direcția afirmării faptului că autoeducația face posibil acest parcurs, cu condiția transformării vieții psihice, la intevale regulate, spre un nivel moral mai înalt, încercând să ne motivăm din punct de vedere rațional aceste salturi de ordin psihic. Atunci este posibil să găsim în noi, printr-un examen rațional, o temă etică sau metafisică importantă, care se poate regăsi într-o frază sau într-un concept cu o înaltă relevanță spirituală.

În acest mod este posibil să ne asigurăm o conștientă și manifestă prezență a sensului celui mai profund, care să ne lumineze conștiința. Acest procediment, subliniază Rousselle, va avea eficacitate numai dacă factorului rațional îi va fi adăugat unul cu caracter sentimental. Inconștientul sau ceea ce contează cel mai mult în educație va fi stârnit nu numai în clipa de față, ci va influența în mod definitiv cele mai vii impresii sentimentale. Aici este citat psihanalistul francez, Charles Baudoin, care a demonstrat că inconștientul se opune oricăror comenzi ce vin din partea conștiinței și că este în măsură să reacționeze pentru a se apăra.

Dacă se vrea transformarea voinței în chip definitiv, nu este nevoie ca să fie îndreptată împotiva conștiinței de tipul „Eu trebuie", ci spunând cu o anumită încărcătură sentimentală: „Da, sunt sigur că va fi astfel!" Depășită reflexia rațională, adică suspendată orice gândire discursivă, de care am vorbit la început, putem ajunge la o stare sufletească de un nivel superior; este important să știi cu certitudine că poți realiza și pune în aplicare învățături pe care prin procesul meditației și al contemplării le-ai intuit în mod creativ.

Repetăm, după Keyseling, că *reprezentarea creează realitatea!* Chiar în materie de sentimente, este dificil să tragem o linie de separație între „ceea ce este reprezentat" și „ceea ce există fără nicio îndoială". De aceea este necesar să ne oprim îndelung la meditația care corespunde sentimentului; acest lucru este necesar mai ales că ea este îndreptată spre sentimente și senzații apropiate de cele proiectate de tema asupra căreia suntem concentrați. Eficacitatea lor se îmbunătățește odată cu reprezentarea lor. Fiecare imagine posedă avantajul de a influența inconștientul, mai mult decât știe să facă o gândire abstractă, și are de aceea puterea de a acționa îndelung și în măsură să producă transformarea, la fel cum face contemplarea rațională și cea sentimentală. Un alt avantaj al imaginii este că ea, ca simbol irațional, este în măsură să producă o schimbare interioară, deoarece se referă la un simbol propriu, care prin semnificația sa este în măsură să strângă împreună oameni care aparțin diverselor configurații spirituale.

Szabó Vilmos — *Peisaj cu biciclete* (cca. 2007-08), pastel, hârtie

Note

1 Cf. Erwin Rousselle, *Il Mistero della trasformazione*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1951, p.133

2 Cfr. lui Heiler, *Die buddhistische Versenkung și Franz Alexander, Der biologische Sinn psychicher Vorgange Ueber Buddhas Versenkungslehre*, în revista „Imago," IV vol., 1923, fascicolo1.

3 Inițierea proprie misterelor din Eleusis, ajunge la culme prin *epopție*, o viziune mistică de beatitudine și purificare, care într-un anumit fel poate fi numită „cunoaștere" cu caracter special.

4 Cfr. lui Grabmann, *Wesen unGrundlagen der katholischen Mystik.*

5 De aici un fapt puțin remarcat, *Cuvântul este mijlocul prin care se manifestă Logos-ul.*

6 Ludwig Klages, *Dell' Eros cosmogonico*, opera pune problema Iubirii totale ca o mistică a iubirii care pune împreună sufletele între care la început era o prăpastie de netrecut.

7 Erwin Rousselle, *Il mistero della Trasformazione*, Fratelli Bocca Editori, Milano1951, p. 142

8 Fr. Heiler, *Das Gebet*, pp. 312, 313. La sfârșitul parcursului său inițiatic, aceste trepte ne fac să trecem de la starea de *iluminare*, căreia îi aparține, la cea de" *transformare*", și la „uniunea spirituală" de care am vorbit.

9 Același lucru se petrece în cazul practicării exercițiilor yoga, cu diferența că în locul examenului se face apel la concentrarea asupra unui obiect (de natură vizuală în principal).

■

Homo Universalis (III)

Vasile Zecheru

Cum nu avem denumiri potrivite în limba noastră pentru a desemna cele două condiții umane, una psihologică și alta metafizică, cred că s-ar putea folosi expresiile omul individual și omul universal.

*

Am ajuns astfel la descoperirea eu-lui ca principiu, al cărui fond este gândirea conștientă. Desigur, studiul eu-lui ca entitate psiho-fizică este foarte folositor, dar numai Descartes, cu propoziția lui, a izbutit, în zorii epocii moderne, să vorbească despre eu-l principal, pe care însă nici el nu l-a aprofundat.

Anton Dumitriu

Pe parcursul capitolelor VI și VII ale cărții *Homo universalis* (pe care le-am considerat ca fiind, împreună, cea de-a treia secțiune a studiului nostru), Anton Dumitriu adâncește, în manieră proprie, semnificația distincției dintre *philosophia garrula* și *philosophia perennis*. El pleacă, de astă dată, de la două aforisme ce pot fi considerate repere de prim rang în gnoseologie: *nosce te ipsum* (*gnothi seauton*, în limba elenă) și *cogito ergo sum*. Prin acest demers al său, autorul lui *Homo universalis* luminează intens, totodată, conținuturile semantice proprii expresiilor *om individual* cu centrul său în *Noũs*-ul *pathetikós* și *om universal* circumscris *Noũs*-ul *apathetikós* sau *intellectus agens* după denumirea acestei sintagme în limba latină.

Primul dintre cele două dictoane îl îndreaptă ferm pe căutătorul de Adevăr către problema principală pe care o are el de rezolvat în situația că-și propune să vadă Adevărul și să răspundă la interogația Sinelui;[1] pentru aceasta celebrul îndemn apollinic sugerează o coborâre (căutare) în interiorul profund al *Ființei*, o introspecție cu iz puternic de meditație și reflecție care conduce, în cele din urmă, la uniunea subiectului cunoscător cu obiectul cunoașterii sale. Numai așa, schimbând perspectiva și practicând o cunoaștere diferită de cea dianoetică, poate realiza aspirantul starea de *homo universalis* – om iluminat – care va fi reușit să atingă, simbolic vorbind, centrul labirintului orizontal sau, cum spune ritualul masonic, să se poziționeze între Echer (materie) și Compas (spirit).

Încă din zorii istoriei, înțelepciunea a fost considerată similară cunoașterii de Sine și, de aceea, principalul demers formativ al școlilor de filosofie din vechea Helladă era acela de a-l direcționa pe aspirant înspre o pătrundere lăuntrică pentru a vedea acolo, la propriu, lumina interioară creditată a fi câtimea deifică din om. În contrast cu această abordare, în vremurile moderne, cercetarea s-a concentrat cu deosebire pe studierea omului ca produs al evoluției socio-istorice, precum și pe investigarea funcționării organelor interne și a celulei ca element constitutiv fundamental ce intră în alcătuirea organismului viu. Pe bună dreptate, Anton Dumitriu vede, comparând cele două abordări, o deosebire esențială decurgând din înseși premisele care stau la temelia celor două categorii de cercetători, căci *...primii urmăreau să găsească omul în principiu, iar ceilalți, corpul uman în structura lui* (p. 83).

Cercetarea omului ca principiu universal, în primul caz, și apoi, investigarea acestuia ca entitate individuală psiho-fiziologică, în cel de-al doilea caz, nu pot fi operațiuni comparabile; pe cale de consecință, rezultatele ce decurg în urma acestor acțiuni cognitive nu vor putea fi decât substanțial diferite din moment ce ele vizează paliere situate în planuri diferite ale cunoașterii. Potrivit teoriei stărilor multiple ale Ființei, universalul caracterizează domeniul nemanifestării și pe cel al manifestării neformale[2], în timp ce individualul ține de manifestarea formală, corporală, sensibilă; pe de altă parte, Principiul universal este unicul obiect de studiu al metafizicii, acesta putând fi cunoscut doar prin intermediul unei facultăți excepționale a gândirii și anume, intelecția suprarațională. În același timp, individualul[3] poate fi cunoscut prin simpla raționalizație – cunoașterea logică, analitică, secvențială – instrumentul calificat pentru a determina și investiga obiectul supus cercetării prin operațiuni statistice sau de măsurare, cântărire, comparare etc.

La începutul capitolului al VI-lea și insistând pe ceea ce el numește complexul oglinzilor, Anton Dumitriu trece în revistă o serie de considerente privind statutul de om ca entitate psiho-fizică individuală așa cum este acesta cercetat de către știința modernă, făcându-se abstracție, așadar, de principiul universal existent în ființa umană. Asemenea tânărului Narcis – eroul din mitologie care își vede pentru prima data chipul oglindit într-un luciu de apă –, omul se reflectă în ochii semenilor săi și, astfel, prin constatarea și însumarea părerilor celorlalți, își va sesiza propria-i individualitate. Ca atare, se va activa în intelect o divizare care se va dezvolta ulterior ca o departajare netă între subiect și obiectul cunoașterii sale și, drept urmare, din această primă sciziune a integralității umane se va naște o cunoaștere din afară, total diferită de cunoașterea noetică, pornită din Sine. Cu timpul, cunoașterea orientată către exterior devine predominantă, ocultând cunoașterea lăuntrică. Desigur, în anii care au urmat de la publicarea studiului antondumitrian, numeroasele cercetări psihologice au augmentat cunoașterea dianoetică având ca obiect de studiu individualul, acestea însă nu au sporit cu nimic cunoașterea omului lăuntric, universal (pp. 84-85, p. 98).

Rând pe rând, apoi, Anton Dumitriu invocă nume sonore precum William James, Charles Blondel, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Max Stirner și Pietro Ciaravolo care, toți laolaltă și fiecare în parte, alcătuiesc, prin contribuțiile lor, o imagine reprezentativă a eu-lui individual, strict determinat psiho-social și spațio-temporal. Celor menționați li se alătură Joseph Owens care, la un moment dat, identifică în opera lui Aristotel două ego-uri sălășluind în individ ca două instanțe radical diferite una de cealaltă. Cel dintâi eu, cel nepieritor și care depășește ființa umană și determinările sale lumești, a fost dintotdeauna ghidul călăuzitor – lumină interioară (*lux inens*) pentru eul perisabil ce dispare odată cu decesul individului, acesta din urmă fiind nimic altceva decât o alcătuire psiho-somatică lipsită de inteligibilitate, dacă nu ar exista direcționarea primului numit (pp. 85-95).

Teza Stagiritului potrivit căreia omul este dotat cu două inteligențe, *...una individuală, acsesibilă simțurilor* (dianoetică, n.n.), *alta de natură principială, accesibilă, prin natura ei noetică, intelectului...*, distinge între individual și universal și, prin urmare, între cunoașterea sensibilă (*doxa*) și cunoașterea pur intelectuală (*gnosis*). În jurul acestor două inteligențe există, așadar, *...eul psihologic* (individual, n.n.) *dependent de lucrurile pe care individul le posedă, concrete sau abstracte...*, precum și un eu universal[4] care *...determină umanitatea individului, adică ceea ce constituie universalitatea* (esența, n.n.) *naturii sale*. Drumul de la universal la individual se numește individuație, în timp ce drumul în sens invers presupune o dezindividiație. În *Phaidon*, Platon afirmă că numai omul care a reușit să atingă treapta conștientizării principiale (a esenței sale divine) este un om cu adevărat înțelept (p. 95).

În doctrina indiană există, de asemenea două conștiințe care, împreună, centrează bipolar ființa umană; prima dintre ele se constituie în funcție de condiționările socio-umane și materiale, iar cealaltă – imuabilă și eternă – îl înalță pe om deasupra întregii existențe, îl face unic și cu o puternică asimțire a sacrului, a eternului și infinitului. Śaṅkara – autoritate de necontestat în ceea ce privește comentarea cărților sfinte indiene spune: *Cel care are cunoașterea lui* Ātman – *cunoaștere care neagă identitatea dintre trup și* Ātman, *[la fel de temeinică] ca și noțiunea că* Ātman *e totuna cu trupul – acela se eliberează*[5] *chiar și fără să dorească eliberarea.*[6] În mod similar, prin Lao-tse, gândirea chineză proclamă că tot răul din lume decurge din faptul că ființa umană se identifică sistematic cu ego-ul său ca entitate psiho-fizică limitată și supusă dispariției: *Voi fi lovit de mari rele / pentru că posed un eu. / Daca aș fi liber* (eliberat, n.n.) *de eu / ce rău ar mai exista pentru mine?* Tot astfel, pentru a distinge între cel două entități, în lexicul francez există cuvântul *le moi* – pentru *eu*-l individual și *le soi* pentru cel impersonal sau transpersonal (p. 97).

În mod privilegiat, în limba română există chiar trei termeni care desemnează această realitate greu de prins în cuvinte: *eu*-l având același înțeles și încărcătură conceptuală ca și termenul similar din limba franceză, *Sinele* (masculinul pentru Spiritul suprem, supraconștientul) și *Sinea* (un feminin care numește, cumva, conștiința responsabilă cu gestionarea funcționării corpului uman și a relațiilor cu semenii[7]). La modul general, pentru că *Sinea* este, totuși, de-o ființă cu *Sinele* absolut, poate fi pus semnul egal între aceste două noțiuni, ele fiind, *de facto*, ipostaze ale unei realități spirituale unice. *Sinea* (*Jīvatmā*, în sanscrită) este, așadar, o reflectare fidelă, în planul manifestării, a *Sinelui* universal, ea pătrunzând, ca atare, în toate celulele vii din alcătuirea organismului uman, trupul fiind, cumva, al *Sinelui*, dominat de *Acesta* și nu invers.[8]

Cel de-al doilea dicton, *cogito, ergo sum*[9], cel de la care, așa cum s-a spus în mod repetat, începe toată filosofia modernă este, pe fond, un sublim și rafinat produs al intelecției[10] cartesiene ce presupune, așa cum subliniază Anton Dumitriu, trei observații distincte; aceste observații, adunate într-un enunț percutant, *...nu rezultă din deducții, ci sunt sesizate direct: 1)* cogito, *eu gândesc, constatare absolută, indiscutabilă; 2) eu, ființă gânditoare, sunt capabilă de certitudini; 3)*

aceste certitudini sunt obținute de mine printr-o intuiție nemijlocită, printr-o cunoaștere directă (p. 101). Se poate spune că, în esența sa, apoftegma carteziană este descoperirea ce leagă, ca o punte, filosofia modernă de metafizica antică elenă având în prelungirea ei scolastica medievală; în realitate, însă, această punte (aparentă) nu i-a condus pe René Descartes și pe succesorii săi la *Noũs*-ul suprem descris de către Aristotel, ci doar la o revelație care, prin ea însăși, a sporit încrederea ființei umane în capacitatea intelectului de a gândi corect, de a avea idei clare și distincte și deci, de a constitui unele certitudini deslușind astfel adevărul de fals.[11]

Comentariile, interpretările și obiecțiile formulate de-a lungul timpului în legătură cu dictonul cartezian au fost nu doar deosebit de numeroase, ci și întemeiate, îndreptățite și, chiar, foarte bine argumentate, de cele mai multe ori. Cu toate acestea, adnotările respective nu au fost în măsură să diminueze sau să anuleze puterea acestui enunț sibilinic și misterior, deopotrivă. Nota bene: această veritabilă avalanșă de comentarii, interpretări și obiecții care s-au acumulat în cele aproape patru veacuri de la pronunțarea cugetării respective are drept cauză, în mare parte, o evidentă carență a acelui aforism marcat de o inerentă imprecizie care, în timp, a declanșat o nevoie acută de clarificări și de precizări ale sensurilor avute în vedere (pp. 103-111).

Gottfried Leibnitz, de pildă, administrează o critică severă filosofiei lui Descartes atât în ceea ce privește metodologia îndoielii sistematice[12] pe care acesta a promovat-o, cât și în legătură cu specificul așa-zis științific al concepției respective; el a subliniat insuficiența fizicii mecaniciste care nu poate avea decât o valoare reprezentativă, deoarece este incapabilă să explice realitatea din perspectiva cauzalității. Pe de altă parte, Leibnitz consideră concepția cartesiană privind intuiția ca fiind strict subiectivă întrucât a fost supralicitat, aici, rolul *eu*-lui cunoscător în detrimentul obiectului cunoașterii; totodată, filosoful german declară ca profund eronat *cogito*-ul cartesian, din moment ce, prin însăși formularea acestuia, se induce o gravă confuzie între suflet și spirit[13] (p. 105).

Cu referire la verdictul lui Descartes care, așa cum s-a spus, avea ca temei evident un postulat de netăgăduit privind existența Ființei perfecte, Immanuel Kant, la rându-i, va demonstra convingător nulitatea acelei judecăți.[14] Pe fond, existența, în genere, nu poate fi un *predicatum* sau o proprietate, va spune filosoful din Königsberg. Pentru a explicita această contestare kantiană, Anton Dumitriu va afirma că Descartes ar fi simțit nevoia să-și întemeieze veracitatea gândirii pe veracitatea gândirii celeste emanând, așadar, de la Dumnezeu (Ființa perfectă) care beneficiază de toate proprietățile la superlativ (p. 102).

Edmund Husserl va fi acordat și el o atenție specială lui Descartes pe care l-a creditat cu intenția de a fi gândit o reconstrucție radicală a întregii filosofii pornind de la dezideratul unității absolute a acesteia. În viziunea lui Husserl, exigența supremă care ar fi direcționat reforma cartesiană consta în orientarea predilectă a întregului demers către subiectul cunoscător. În acest cadru, îndoiala sistematică pe care el a proclamat-o cere, de la sine, o anume reflectare destinată a identifica metoda care să conducă la obținerea cunoștințelor adevărate. Și astfel, păstrându-și integritatea dincolo de principiul îndoielii, subiectul cunoscător este un *...ego pur al cogitațiilor, iar acest ego pur nu poate fi suprimat chiar dacă această lume nu ar exista. Toată problema se reduce acum [...] la a ieși din acest solipsism...* (p. 108). Într-o încercare de a sintetiza ceea ce Husserl numea *cotitura lui Descartes* (abordarea prin care acesta viza să imprime un nou curs filosofiei), se face trimitere la o trecere de la obiectivismul naiv, propriu epocii post-renascentiste, la un autentic subiectivism transcendental.[15] Și astfel, *ego sum cogitans* are ca prim temei existența însăși, în timp ce *dubito*-ul (*eu mă îndoiesc*) apare ca fiind subiacent și condiționat de vreme ce el decurge din *eu sunt*-ul fundamental. Husserl mai consideră, de asemenea, că tocmai în aceasta constă eroarea demersului cartesian, anume în faptul că acordând substanțialitate *ego*-ului (sufletului uman), este subminată, de fapt, poziția centrală a Principiului (Spiritul suprem) așa cum rezulta aceasta din metafizică aristoteliană (pp. 107-111).

În efortul de a identifica sensul adânc al *cogito*-ului cartesian se va fi înscris și Martin Heidegger care, pentru început, va insista să identifice cu mai mare exactitate ce înseamnă, de fapt, acea *cogitare*,[16] mai ales că în opera lui Descartes sunt întâlnite și alte sensuri, mai mult sau mai puțin explicitate, asociate termenului respectiv; între acestea sunt menționate: *intelligere, velle, imaginar* sau *sentire*. Altfel spus, *cogito, ergo sum* ar putea deveni, prin extensie, *intteligo / volo / imaginor / sentio, ergo sum* și, în această situație ar exista o evidentă diluare a sensului autentic și o depreciere semnificativă a mesajului ontologic primar. După analize și interpretări aprofundate, Heidegger conchide, în mod ferm, asupra problemei precizând că prima și cea mai veridică semnificație a cuvântului *cogitare* este aceea de gândire care se gândește pe sine (*cogito me cogitare*) și astfel, dictonul cartesian ar putea deveni *sum res cogitans – sunt un lucru care gândește* (pp. 112-115).

Simpla explicitare a *cogito*-ului însă, așa cum este aceasta produsă de către Heidegger, s-a dovedit a fi insuficientă și, de aceea, au apărut noi necesități de clarificare și în legătură cu ceilalți doi termeni ai enunțului. La prima vedere, *ergo*, de pildă, pare că induce concluzia unui raționament dar, la o mai aplicată analiză (pe care a produs-o Augusto Guzzo[17]) se va dovedi că, totuși, nu i se poate atribui acest rol, ci doar acela de simplu element copulativ postat între *cogito* și *sum*, *ergo* fiind, în esență, un adaos întăritor care se interpune oarecum inutil căci, în situația eliminării sale, raportul de simbioză dintre gândire și existență nu va fi afectat.[18] La rândul său, *sum* face o trimitere directă și nemijlocită la o noțiune care nu este, defel, lesne de înțeles și anume, la existența ca atare, aceea pe care Aristotel a explicat-o în mai multe feluri în *Metafizica* sa. Astfel, Stagiritul specifică existarea ca fiind un accident produs de către hazard[19], ca fiind o posibilitate și, apoi, ca fiind un act distinct; existența (*tot ceea ce este*) se diversifică după fiecare combinare a celor două principii prime, Forma (esența) și Materia (substanța) iar această multiplicare ulterioară va genera necontenit o ierarhie existențială ordonată de la subtil la grosier, pusă în evidență de stările multiple ale Ființei și reflectată de către

Szabó Vilmos — *În curte* (1988), ulei pe pânză

➲

facultățile intelectuale organizate piramidal (pp. 116-117).

Din perspectiva perenialismului, René Guénon administrează și el, în stilu-i caracteristic, o corecție severă concepției cartesiene pe care o consideră *...atât de notoriu insuficientă...* din moment ce reduce *...întreaga natură a corpurilor la întindere pe care nu o consideră decât din punct de vedere cantitativ.* Mecanicismul lui Descartes se limitează la simpla descriere a mișcării, nefiind în măsură a sesiza cauza acesteia; altfel spus, el nu este capabil să exprime aspectul calitativ al realității reducând întreaga natură la substanțialitatea sa. Din această perspectivă improprie adevărului, Descartes va reduce efectiv ființa umană la corpul său fizic și la nevoile de ordin material făcând astfel abstracție de dimensiunea spirituală a realității; *...câtă valoare are această restricție, de vreme ce, prin ipoteză, tot ce se petrece în acest corp ar rămâne neschimbat dacă* spiritul *ar fi absent?* – se întreabă retoric Guénon. Cu toate acestea, mecanicismul cartesian a pregătit metodic calea către materialism și către atitudinea ateistă profund antitradițională.[20]

O altă critică a enunțului cartesian este cea formulată de Daisie Radner; aceasta a observat utilizarea defectuoasă, de către Descartes, a termenului conștiință (*conscientia*) care, concomitent și fără nuanțare, creditează două variante semantice contradictorii ca și cum acestea ar fi avut același înțeles. În prima variantă (numită c1 – conștiința gândirii) subiectul își dă seama că posedă facultatea cugetării fără ca, pentru aceasta, să fie necesară existența vreunui obiect asupra căruia să se exercite cunoașterea, gândirea reprezentând, în acest caz, o reflectare asupra ei însăși. În cea de-a doua variantă (numită c2 – actul propriu-zis al gândirii), subiectul realizează cunoașterea reflectând asupra unui obiect distinct. Confuzia dintre cele două abordări este, în esență, o cauză a erorilor ulterioare din moment ce intelecția, ca facultate specifică primei variante, diferă sub toate aspectele de actul rațional (pp. 117-120).

La final de capitol, Anton Dumitriu punctează decisiv faptul că dictonul cartesian, având înțelesul profund de *cogito me cogitare*, face trimitere la un subiect cunoscător care se întoarce asupra lui însuși devenind, ca atare, un tot unic împreună cu obiectul cunoașterii sale; gândirea se gândește pe sine și, astfel, ea nu-și mai îndreaptă acțiunea către exterior, ci realizează o străpungere lăuntrică. De aceea, cum spunea Aristotel, *...nu există o știință a principiilor...* ci doar o sesizare directă și nemijlocită[21], obținută de subiectul care fuzionează cu obiectul cunoașterii sale. O asemenea pătrundere a gândirii în ea însăși reprezintă o stare de conștiință *non*-ordinară care are ca particularitate faptul că spiritul devine Principiul nemișcat și absolut ce poate da un sens și o valoare Ființei, existenței ca existență. Și astfel, în mod paradoxal, macrocosmosul este cuprins de microcosmos – gândirea care le poate gândi pe toate cele ce sunt (pp. 120-122).

Reducând aforismele menționate ca titluri pentru cele două capitole, la ceea ce este esențial, se poate conchide că acestea fac trimitere la două modalități diferite de cunoaștere: *gnosis* – experierea directă, nemijlocită a realității – și *doxa* – o opinie speculativă despre natura intimă a lucrurilor.[22] Temeiul *gnosis*-ului este însăși cunoașterea de Sine, aceasta constituind, în accepțiunea anticilor, începutul oricărei înțelepciuni. Pe de altă parte, *doxa* înseamnă aparență, ambiguitate și, concomitent, o modalitate obișnuită și fără pretenții privind reprezentarea realității. *Doxa* capătă expresie ca fiind o modalitate a *Lógos*-ului: *Dominația felurilor de a vedea* (și exprima realitatea, n.n.) *pervertește și denaturează astfel ființarea.*[23]

Bibliografie

Aristotel – *Metafizica*, Ed. Academiei, 1965;

Damasio, Antonio, R. – *Eroarea lui Descartes*, Ed. Humanitas, 2005;

Dumitriu, Anton – *Philosophia mirabilis*, Ed. Fundației Culturale Romane, 1992;

– *Homo universalis. Încercare asupra naturii realității umane*, Ed. Eminescu, 1990;

– *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, Ed. Eminescu, 1984;

Guénon, René – *Introducere generală în studiul doctrinelor hinduse*, Ed. Herald, 2006;

– *Omul și devenirea sa după Vadanta*, Ed. Herald, 2012/ODV;

– *Stările multiple ale Ființei*, Ed. Herald, 2012/SMF;

– *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Ed. Herald, 2022;

Heidegger, Martin – *Introducere în metafizică*, Ed. Humanitas, 2011;

Nicolescu, Basarab – *Ce este realitatea?*, Ed. Junimea, Iași, 2009;

Śaṅkarācārya – *Upadeśa Sāhasri*, Ed. Herald, 2001;

Săsărman, Gheorghe – *Cunoaștere și credință*, Ed. Nemira, 2014;

Verescu, Ahile, Z. (coord.) – *Discipoli guénonieni din România*, Ed. Civitas, 2012;

Zecheru, Vasile – *Calea regală și cele 33 de trepte ale desăvârșirii*, Ed. Herald, 2021;

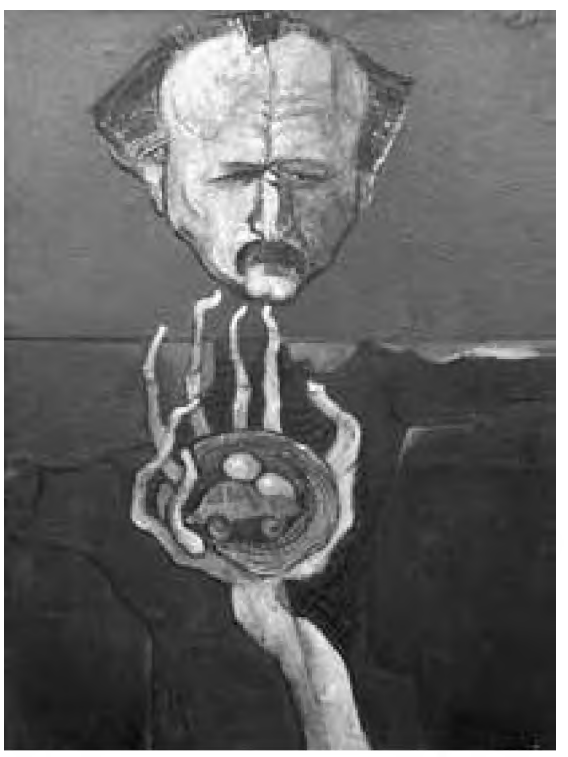
* *Descartes și spiritul științific modern*, Ed. Academiei Române, 1990.

Note

1 *Cine sunt eu? Ce / Cine este omul?*; Heidegger, pp. 201-204, Zecheru, pp. 140-146.

2 Nemanifestarea și manifestare neformală sunt poziționate dincolo de natură (în supranatural) sau, altfel spus, deasupra fizicalității tranzitorii situată în spațio-timp; Guénon, SMF, pp. 35-48.

3 Individualul poate fi general sau particular; în cazul individualului particular sunt identificate, de asemenea, două posibilități distincte: colectiv (o comunitate de persoane) și singular (un singur individ, o existență umană izolată).



Szabó Vilmos *Portretul lui Nagy Pál* (1979-80)
ulei pe PFL

4 Denumirea este improprie din moment ce această inteligență este de natură principială; acest eu universal este, de fapt Sinele transpersonal care în hinduism se numește *Ātman* iar în creștinism, *Lógos*.

5 În doctrina indiană, eliberarea (*mokṣa* sau *mukti*) este realizarea spirituală supremă; Guénon, ODV, pp. 183-190.

6 Śaṅkarācārya, pp. 45-46.

7 În psihologia modernă, această formă de reflectare a realității a fost denumită sub/inconștient; Guénon critică terminologia care, prin ea însăși, face referire la un nivel inferior *eu*-lui conștient ceea ce este în neconcordanță cu ierarhizarea naturală a stărilor multiple ale Ființei; Guénon, 2022, pp. 261-269.

8 Guénon, ODV, pp. 27-38.

9 În formulă completă, celebrul aforism cartezian a fost enunțat ca *Dubito ergo cogito, cogito ergo sum!* În studiul său, Anton Dumitriu face referire îndeosebi la cel de-a doua propoziție a acestui enunț.

10 Pentru Descartes, intelecția (intuiția intelectuală ca sorginte și temelie a deducției) *...nu este acea impresie nesigură pe care o dau simțurile, nici judecata înșelătoare pe care o alcătuiește [...] imaginația, ci aflarea de către inteligența pură și adâncită în sine, a unui concept într-atât de simplu și definit, încât să nu mai rămână nicio îndoială asupra lucrului pe care-l înțelegem...*; * *Descartes și spiritul științific modern*, p. 70.

11 Verescu, p. 199

12 Îndoiala metodică însemna, după Descartes, să nu se accepte niciodată un lucru, ca adevărat, dacă acesta nu apărea astfel, în mod evident; cu alte cuvinte, să se renunțe la orice presupoziție sau prejudecată, considerate aprioric ca adevărate și să se treacă acestea prin filtrul rațiunii, pentru ca, în final, să fie admise sau respinse, după caz; * *Descartes și spiritul științific modern*, p. 65.

13 Guénon, DVSV pp. 119-121; * *Descartes și spiritul științific modern*, pp. 16-18.

14 Descartes susținea că, în calitatea sa de entitate strict determinată, omul are capacitatea inerentă de a-și reprezenta Ființa supremă cu toate atributele perfecțiunii sale, precum și cu o existență certă, viabilă.

15 Termenul kantian *transcendental* – însemnând, ceea ce condiționează *a priori* cunoașterea – se deosebește de termenul *transcendent* – ceea ce trece dincolo de *physis*, fizicalitate.

16 Cugetare sau gândire ar fi prima și cea mai sigură variantă de traducere a acestui termen latinesc.

17 În cartea sa *L'io e la ragione* (1947), citată de Anton Dumitriu, Augusto Guzzo afirmă despre *cogito*-ul cartesian, că acesta nu poate avea decât sensul acela primar de *gândire a gândirii*, asemenea *noesis noéseos*-ului aristotelian.

18 Căci *...același lucru este a gândi* (gândirea, n.n.) *și a fi* (fiirea, existența, n.n.)..., cum a proclamat Parmenide; altfel spus, gândirea și existența (ființarea, realitatea) sunt (trebuie să fie) în corelație și într-o deplină unitate.

19 Aici, cu înțelesul de real, adevărat, vizibil, de necontestat.

20 Guénon, DCSV, pp 118-123

21 Această sesizare directă este intelecția; ea a fost numită de către moderni *contemplare*, iar de către vechii greci, *theoria*, însemnând o asimțire vie a realității, în esența ei.

22 Lucian Blaga identifică și el două forme de cunoaștere, una paradisiacă (obișnuită, logică, urmărind să determine și să cerceteze obiectul cunoașterii prin măsurare, cântărire), cealaltă luciferică (analogică, revelatorie, urmărind o elucidare intuitivă, prin experiere, a misterelor realității); în sanscrită, *jnāna* este cunoașterea noetică, intelectivă a realității numenale iar *vijnāna*, cunoașterea dianoetică, discursivă, analitică etc.

23 Heidegger, p. 266.

■

Foucault – hermeneutică și formalism axiomatic

Iulian Chivu

În principiu, hermeneutica nu presupune diferențe de concept semnficative de la un teoretician la altul, însă opțiunile ei analitice au consemnat, în timp, accentuări diferite, distorsionări, obiectivări și paradigme interpretative personalizate textual fie în funcție de scopurile interpretării, fie după prevalențele ordinii algoritmice în discursul hermeneutic. În general, știința hermeneutică a rămas la criteriile statornicite de Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) în cursul său *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament* (1838), editat după manuscrise și note de curs de Friedrich Lücke, următoarea ediție fiind adăugită cu alte note de Heinz Kimmerle (1959), cel care dă titlul sub care *Hermeneutica* lui Schleiermacher circulă și azi (lucrare reeditată ulterior, în 1977 și 1995, de Mafred Frank). Schleiermacher, fără să nesocotim încercările teoretice ale unor predecesori, își concepea explicit cursurile sale de *hermeneutică*, aplicativ la Noul Testament, în ideea că aceasta vine, ca *artă a înțelegerii*, în sens invers cu arta compunerii discursului (nevoie de a înțelege un autor mai bine decât s-a înțeles el însuși), o *deconstrucție*, cum i-ar spune Jacques Derrida. Într-o remarcă finală a prelegerilor lui berlineze din semestrul de iarnă al anului universitar 1826-1827, Schleiermacher sintetiza: „Dacă problema hermeneutică în genere nu poate fi rezolvată decât prin legătura gramaticii cu dialectica, cu iatoria artei și cu antropologia specială, atunci este clar că în hemeneutică există o puternică motivație pentru legătura speculativului cu empiricul și cu istoricul”[1]

Au urmat numeroase alte definitivări teoretice și mai ales aplicații marcante (Jean Grondin, *Hermeneutica*; John E. Hancock, *Hermeneutica radicală și opera de artă*; Erwin Hufnagel, *Introducere în hermeneutică*; Bernard Lategan, *Teologie hermeneutică și transformare socială*; Jose M. Martinez, *Hermeneutica biblică*; Paul Ricoeur, *Hermeneutica*; apoi Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, care admite experiența sacrului alături de dogmă și pledează conceptul de *hermeneutică totală*, preluat și dezvoltat, de pildă, de Teodor Droncea cu *Hermeneutica imaginarului religios*). Cum se vede, *Hermeneutica* a rămas, în principal, concentrată pe textele religioase. Dacă Schleiermacher se rezuma mai ales la interpretarea gramaticală și la cea psihologică a *Noului Testament*, cu Michel Foucault (*Hermeneutica subiectului*), studiul se extinde la discursul filosofic, în special la *Dialogurile* lui Platon, la modelul maieuticii lui Socrate și își adaugă referințe și contribuții sporadice, valorificate de la Epicur, Rufus, Filon din Alxandria, Epictet ori de la Seneca.

Schematic, la Schleiermacher interpretarea gramaticală presupunea 44 de canoane (arealul lingvistic comun autorului și publicului său originar; sensul cuvântului raportat la context; relație, grad și sferă în raporturile dintre părți de propoziții, frază și determinarea elementelor formale etc.), iar interpretarea psihologică vizează 7 canoane (tema ca principiu ce-l pune în mișcare pe autor cu propria sa natură; scopul interpretării; metoda divinatorie, metoda comparativă și celelalte). De la Michel Foucault, ca și de la Schleiermacher, avem tot o editare a unor cursuri universitare pe care autorul le-a ținut la Collège de France (1981-1982). Dacă Schleiermacher era o pildă de consecvență în explorarea textuală și metatextuală a oricăror legături subtile din textul evanghelic în măsură să releve mai mult decât simplele studii omiletice (metoda lui hermeneutică privită uneori cu rezerve, era mai apoi preluată de tot mai mulți cercetători ai creștinismului), cu Foucault, hermeneutica își găsește aplicabilitate în planul filosofiei, iar mai apoi trece cu ușurință în politologie, în istorie, în antropologie, în medicină, în științele jurtidice.

Ca metodă de investigare, hermeneutica lui Foucault, de-a dreptul captivantă nu numai pentru studenții săi, se impunea și prin capacitățile autorului de a antrena argumente indubitabile din cultura clasică europeană, de a contura conexiuni inedite ori de a determina și orienta gândirea către adevăruri etonante fiindcă, așa cum menționa cu altă ocazie (*Ordinea discursului*), intră în discuție cu ingeniozitate exact ceea ce, de regulă, pare indiscutabil: „Se știe că nu avem dreptul de a spune totul, că nu putem vorbi despre orice în orice circumstanță, în sfârșit, că nu oricine poate vorbi despre orice”[2] – *proceduri de excludere* și cele trei tipuri de interdicții care se intersectează și se potențează reciproc (vorbirea interzisă, partajul nebuniei și voința de adevăr sau excluderea, ca în cazul opoziției dintre rațiune și nebunie). O remarcă, de la bun început: Foucault nu este existențialist, cum lasă impresia, este contradictoriu, deși nu pare, și nu polemizează – el e ordonat, dar nu totdeauna e și consecvent, evită capcanele divagațiilor vanitoase, dar rămâne un erudit, e vădit axiomatic și trădează fireasca voluptate a pasiunilor raționale (cu celelalte patimi e discret și trezește suspiciuni). Raportarea „modelului Foucault” la cel al lui Jacques Derrida (*Scriitura și diferența*; *Despre gramatlogie*), este ispititoare pentru mulți, însă trebuie privită cu mai multă prudență și trebuie restrânsă doar la impetuozitatea evoluției celor doi filosofi. Probabil că modelul copleșitor al lui Georges Dumezil, care aflase despre tânărul Foucault și l-ar fi dorit la Collège de France (proiectul lui Foucault se impune comisiei în competiție cu cele ale lui Paul Ricoeur și Yvon Belaval), îi va fi fost călăuzitor tânărului conferențiar; cursurile și prestanța erudită a acestuia dublau asistența în amfiteatru nu doar cu studenți, ci și cu alți iubitori de cultură. Scrupulozitatea cu care Foucault își urma proiectele, suplețea inductivă a discursurilor sale, temeinicia observațiilor, incidența acestora cu viața, cărora li se adăuga nonconformismul discret al profesorului, polarizau interesul audienței. Și totuși, trebuie să spunem că până la cursul său din 1982, Foucault definitivase și prezentase în anul anterior publicului său un studiu despre plăceri în Antichitatea Greco-latină a primelor două secole de după Hristos în cadrul căruia *Preocuparea de sine* este doar un capitol (cel de al treila din *Istoria sexualității* – 1984, dorință aprofundată spre a face diferența între păgânism și creștinism), capitol care are legături nu doar tematice cu *Voința de a cunoaște* și este publicat în 1976 ca prim volum al *Histoire de la sexualité*. Cursurile din anul 1982 continuă în ideea de *parrhêsia* (curaj al adevărului) cu o miză filosofică, cu mize etice și cu mize politice. Până la Foucault, *perioada cenușie* elenistico-romană a secolelor I și al II-lea a fost abordată doar de Anthony Arthur Long (*Hellenistic Philosophy. Stoics, Epicureans, skeptics* – 1974).

Foucault cunoaște, deci, bine contribuțiile anterioare (ca documentare), dar el nu este obedient bibliografiilor, de aici și refuzul oricărei polemici. Miza pe gândire a cursului (scop și mijloc) este deci implicită, ca *meletê*: „pregătire interioară – pregătire a gândirii asupra gândirii înseși, a gândirii prin gândire, care îl pregătește pe individ pentru a putea să vorbească în public”[3] – prilejul cu care *Alcibiade* trebuie să înțeleagă ce îi lipsește și ar putea recupera îngrijindu-se de sine (*epimeleia heauton*). Derrida numea asta „dorință care dorește exterioritatea dintre prezență și non-prezență”[4], iar scopul este *sinele*; termenul *parrhêsia*, adus în discuție aici de Foucault[5], ca obiectiv, are în vedere calitățile morale și cele constructive ale discursului (*tekhnê*), condiții esențiale ale constituirii de sine ca semn al suveranității de sine și ca *subiect al veridicțiunii de sine însuși către sine*. Structura discursului în *Hermeneutica subiectului* este, metodic, cea axiomatică: se pleacă de la crezul lui Socrate (*Alcibiade*) și vine să-i releve subiectului nevoia de a se desăvârși începând cu a se îngriji de sine (*epimeleia heauton*) – Cicero ar fi adăugat aici, ca scop, și elocința retorică (*Partitiones oratoriae*), aspect pe care Foucault l-a tratat în *Ordinea discursului*. El este cunoscător și al holismului, dar și al deconstructivismului; demersul său, însă, rămâne cel hermeneutic.

Ireductibilitatea subiectului se pretează mai mult abordării lui mistice; deconstrucția se rezumă la discursivitatea filosofică a gândirii acestuia – alegerea lui Foucault este, deci, rațională. Axiomatic, nu există cunoaștere în sine fără să implice simultan și o schimbare corespunzătoare în *ființa subiectului*, așa cum credea Spinoza; cunoașterea a rămas până după Nietzsche, după Husserl, după Freud și după Heidegger determinată de exigențele spiritualității. Modelul lui Alcibiade este tipic pentru epoca lui Pericle; tânăr arogant, înconjurat de prieteni, ambițios, dar și cu o inteligență sclipitoare ce nu se abate de la atingerea idealului său: „Aș prefera să mor astăzi decât să duc o viață care nu mi-ar aduce nimic în plus față de ceea ce am deja”, îi răspunde el lui Socrate. Alcibiade își dorea o carieră politică, să guverneze cu orice preț, însă, în viziunea filosofului, nu știa nimic despre armonia dintre cetățeni, despre dificultățile cu care s-ar putea confrunta: rivalii interni și rivalii externi, a căror înfruntare îi pretinde o bună cunoaștere de sine (*epimeleia heauton*), iar pentru asta trebuie să se măsoare cu sine. Încredințat după moartea părinților unchiului său după mamă, lui Pericle, care, neputând să-și educe ptoptii fii, nu-l va putea ajuta nici pe Alcibiade cu educația ncesară (o bună conduită, măreție a sufletului, curaj, rezistență, gustul rațional al victoriilor și al onorurilor).

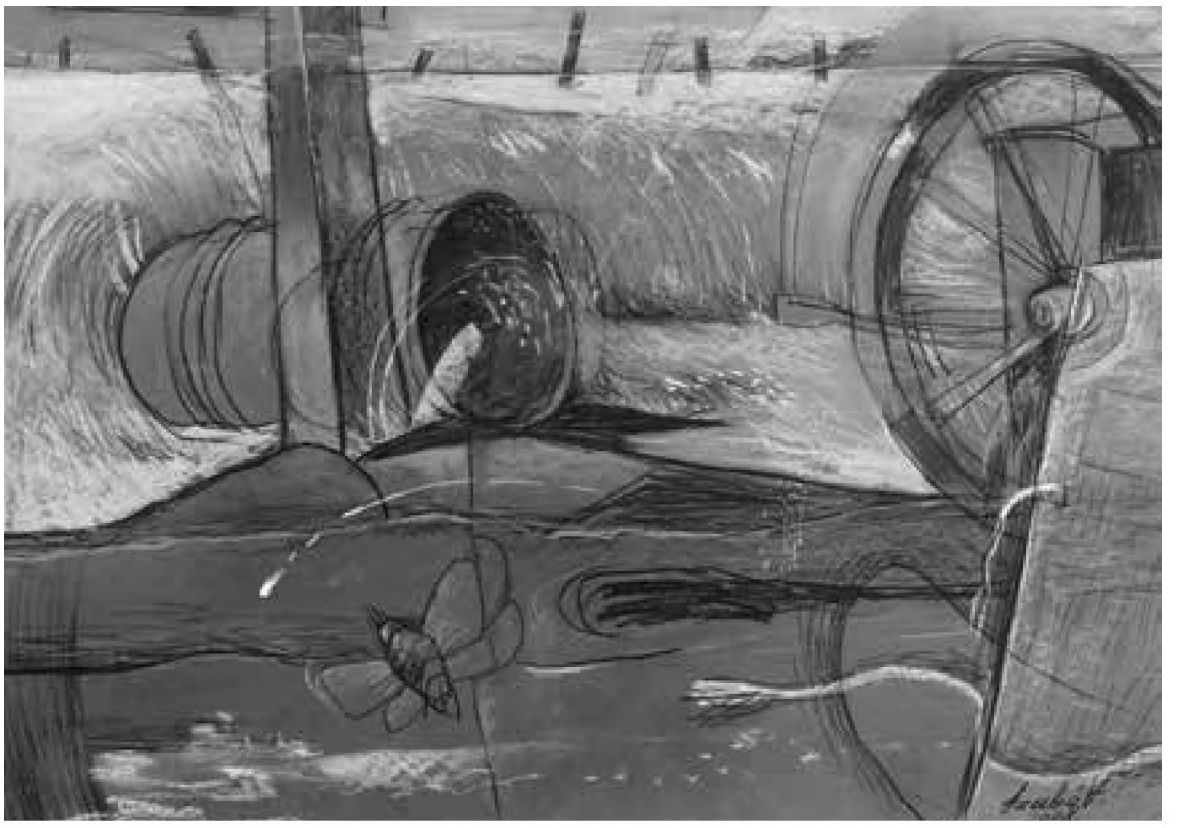
Filosofia epicureică și cea stoică consideră *preocuparea de sine* ca obligatorie pentru fiecare cetățean, ea derulându-se în chip necesar de-a lungul existenței acestuia. Socrate, în dialogul său cu Alcibiade, își formulează explicit, în chip maieutic, întrebarea: „trebuie să te îngrijești de tine, dar ce este acest sine însuși (*auto to auto*)?” – Sinele pretinde în această situație o definiție, așa cum apare la Husserl, la Kierkegaard, la Heidegger; *Dasein* ca ființă alături de ceilalți, ființa-împreună (*Mitsein*), ființa existențialistă (în-sine și *pentru-sine*). Socrate prefigurează, însă, Sinele de care are nevoie Alcibiade, nu în sens conceptual, ci unul în sensul comun, al reflecției de sine (*Selbstreflexion* la Kurt Lewin, de

➲

pildă). Conceptual, *Sinele* se arată a fi cel puțin la fel de diversificat și în filosofiile vedice. Acolo, se cunoaște o adevărată *teorie* a Sinelui (*Atma-vada*) cu speciile: Sinele cosmic sau Sinele în stare de veghe (*Vaisvanara*), Sinele individual (*Jiva-atman*), realizarea de sine (*Jnana*) – criterial, un Sine răspunde unui singur suflet (*Eka-jiva*). Gândirea occidentală a mers, însă, până la consacrarea în lexic a unor expresii care reflectă variat reprezentarea sinelui (ex: *in sich stehen*; *in sich ruhen* – germană; în-de-sinea – română etc.). *Alcibiade*, cum menționează subtitlul adăugat din câte se pare ulterior, *despre natura umană*, are nevoie să ajungă la sine și reclamă un demers special, *tekhnê* sau ignoranța care se ignoră (dovedise că nu știe și ignora faptul că nu știe) și de aceea trebuie să reconsidere practile transformării sinelui; a te ocupa de tine însuți (*heautou epimeleisthai*). Textual, analiza curge hermeneutic: „Mișcarea textului este una cât se poate de simplă. Se află deja schițată în contextul general despre care vorbeam adineauri: Socrate îi demonstrează lui Alcibiade că nu știe ce este armonia între cetățeni, și că nu știe nici măcar faptul că ignoră ce înseamnă buna guvernare. Socrate îi demonstrează acest lucru lui Alcibiade care imediat se lasă pradă descurajării. Insă Socrate îl liniștește spunându-i: Dar nu este chiar așa de grav, nu dispera, la urma urmelor nu ai 50 de ani; nu ai 50 de ani, ești tânăr; mai ai, prin urmare, timp."[6] Socrate, după metoda maieutică, merge inductiv spre pasul următor asigurându-se că pasul precedent o permite; Foucault își continuă discursul urmându-și itemii și depășește hiatusurile cu construcții fatice judicios plasate: „Tocmai acest dialog – veți vedea acest lucru imediat, când voi reveni mai pe larg asupra lui…"[7]

Cvasi-structuralist, chiar și când adoptă metoda hermeneutică, Foucault are un discrurs complex, idiosincratic, în concordanță cu scriitura contemporanilor săi: „cu *scriitura* intelectuală franceză inauguată de Maurice Merleau-Ponty și mai ales de Roland Barthes în anii ,50, ajunsă la apogeu între 1960 și 1975"[8], vizibil sub înrâurirea fenomenologiei, a psihanalizei și a structuralismului francez. Foucault însuși aprecia într-una din cărțile sale că „Acest joc de corespondențe nu trebuie, totuși, să ne inducă în eroare. Nu trebuie să ne închipuim că analiza clasică a discursului ar fi rămas neschimbată de-a lungul epocilor, nefăcând altceva decât să fie aplicată unui nou obiect; că forța cine știe cărei consistențe istorice ar fi păstrat-o identică ei înseși, împofida nenumăratelor mutații petrecute în imediata ei vecinătate"[9] – autorul nu cade nici în ispita exclusivismelor subiectului, deși îl observă hermeneutic în detaliu, dar nu cade nici în filosofia obiectului, după cum s-a putut observa.

Raționalitatea lui, ar fi zis Jacques Derrida[10], „comandă scriitura astfel extinsă și radicalizată care nu mai provine dintr-un logos și inaugurează destrucția, nu demolarea, ci de-sedimentarea, deconstrucția tuturor semnificațiilor care își au sursa în aceea de logos". Foucault, însă, nu împinge orizontul derridian al cunoașterii absolute spre „ștergere" (*l'effacement*), spre dispariția scrierii în logos, spre reapropierea diferenței sau în *metafizica* derridiană *a propriului*. În hermenutica lui, Foucault știe că, la greci, „discursul adevărat nu mai e cel care corespunde dorinței și cel care exercită puterea, totuși, în voința de adevăr, în voința de a articula discursul adevărat, ce altceva e pus în joc dacă nu tocmai dorința și puterea?"[11] Atunci, Alcibiade trebuie să se supună unei succesiuni algoritmice de *meletai* (exerciții), însă nu în accepția cartesiană a *mathesis*-ului, ci într-una apropiată celei din sec. al IV-lea d.Hr., cu înclinație ascetică; *epimeleisthai* satisface aici un



Szabó Vilmos — *În curte* (2008), pastel, hârtie

sens care depășește nevoile simplei cunoașteri. Sfera noțiunii, în toată coextensivitatea existenței, îi permite lui Foucault dispunerea sensurilor pe patru paliere: 1– sensul preluat de la Plutarh, a fi atent cu tine însuți (*prosekhein ton noûn*); 2 – a se întoarce spre sine, *convertere*, respectiv *metanoia*; 3 – aici sunt termeni mai degrabă uzuali în sens medical, ca la Epictet, sau în sens juridic, ca la Seneca; 4 – un palier al controlului permanent de sine cu sensuri ca *a fi cu tine însuți, a te bucura de tine, sa fii fericit cu/ de tine însuți*[12] etc.

Până la finalizarea analizei hermeneutice în sens filosofic (după edificatoare valorificări de limbă: „Termenul *parrhêsia* are în vedere, după părerea mea, pe de o parte, atât calitatea morală, atitudinea morală, *ethos*-ul dacă vreți, cât și, pe de altă parte, procedura tehnică, *tehnê*..."[13]), Foucault își conduce analiza hermeneutică până la limita percepțiilor sociale de valoare: „*Stultus* este, mai presus de orice, cel care nu vrea, cel care nu se vrea pe sine însuși, care nu își vrea sinele, cel a cărui voință nu este îndreptată către acel unic obiect pe care îl putem voi în mod liber, absolut și neîntrerupt"[14] – a voi în mod liber însemnând *a voi fără nicio determinare*. Am putea spune, precum Popper, că[15] formula *Republicii* lui Platon vizează dominarea cetățeanului de la naștere la moarte, dar nu oricum, ci în varianta lui cea mai utilă civic. Alcibiade, ca viitor politician, trebuie să probeze o permanentă voință de cunoaștere, acea voință care va avantaja, cum știm, Anglia sec. XVI-XVII impunând subiectului cunoscător, înaintea oricărei experiențe, acea *voință de adevăr* prin *a vedea* mai curând decât *a citi* și *a verifica* mai curând decât *a comenta*.[16] Desigur că și în vremea lui Platon erau vizibile clivaje în apropierea socială a discursurilor, iar educația retorică se găsea în situația unui instrument prea puțin eficient mai ales în condiții obiective de opoziție și de distanțare socială; Popper vorbea în acest caz de o metafizică a cauzalității, „mai fertilă prin consecințele ei decât o metafizică indeterministă"[17], caz tipic de ipostaziere a regulilor metodologice justificate. Mult mai evident în *Hermeneutica subiectului*, în *Les mots et les choses*[18] (1966), dar și în *Histoire de la folie à l'âge classique*[19] (1972), formalismul axiomatic urmează celor câteva exigențe de metodă dezbătute de autor în *Ordinea discursului*[20]: a) principiul de inversare (jocul negativ al unui decupaj și al unei rarefieri a discursului); b) principiul de discontinuitate (în spatele unui sistem de rarefiere se întinde un discurs nelimitat, continuu, reprimat și refulat ce se cere adus în discuție); c) principiul specificității (a nu transforma discursul într-un joc de semnificații prealabile); d) principiul exteriorității (care face posibilă și limitează totodată seria evenimentelor discursive pornind de la discursul însuși, de la regularități spre miezul gândirii lui, spre nucleul interior al acesteia) – exact ceea ce probează un caz tipic de ipostaziere a regulilor metodologice, chiar și urmând algoritmului hermeneutic și în ciuda formalismului axiomatic de care vorbeam, ca particularitate constructivă.

Note

1 Schleiermacher, F.D.E; *Hermeneutica*, Ed. Polirom, Iași, 2001 (traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Râmbu), p.177.

2 Foucault, Michel; *Ordinea discursului*, Ed. Eurosong & Book, Buc., 1998, p 15.

3 Op. cit., p. 434.

4 Derrida, Jacques; *Despre gramatologie*, Ed. Tact, Buc. 2008, p.181.

5 Op. cit p. 356

6 *Hermeneutica subiectului*, p.55.

7 Idem, p.56.

8 Antohi, Sorin, în pref. vol. *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii* (Ed. Humanitas, Buc., 1997, p.8).

9 *Cuvintele și lucrurile*, Ed. Univers, Buc., 1996, p.394.

10 Derrida, Jacques, *Despre gramatologie*, Ed. Tact, Buc. 2008, p.33.

11 Ordinea discursului, p.22.

12 *Hermeneutica subiectului*, p.91.

13 Idem, p.356.

14 Idem, p.136.

15 Popper, Karl R., *Societatea deschisă și dușmanii ei*, vol. I, *Vraja lui Platon* (Ed. Humanitas, Buc., 1993), p. 162.

16 *Ordinea discursului*, p.20.

17 Popper, Karl R., *Logica cercetării*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1981 p. 244.

18 Vezi trad. rom. *Cuvintele și lucrurile*, Buc., Ed. Univers, 1996.

19 Vezi trad. rom. *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Buc. Ed. Humanitas, 1996.

20 Op. cit., p. 43.

■

Istoria privită prin lentila metaforelor (I)

Nicolae Iuga

1. Fenomenul curgerii timpului este ceva de domeniul experienței și a evidenței primare.

Cea dintâi metaforă grandioasă referitoare la fenomenul curgerii universale este binecunoscutul Râu al lui Heraclit. Înainte de a prezenta imaginea Râului, Heraclit a enunțat un principiu abstract: „Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat" (*Panta rhei kai ouden menei*). Imaginea metaforică a curgerii este Râul. Dacă ne imaginăm că noi am putea fi un observator imobil pe marginea râului, în punctul fix al prezentului și abstras curgerii, atunci putem conchide, tot cu Heraclit, că: „nu ne putem scălda de două ori în apa aceluiași râu". Pentru că, dacă am intrat o dată în Râu, adică neam scăldat și apoi am ieșit, când vrem să intrăm a doua oară în același loc, după un interval de timp oricât de mic ar fi acesta, apa râului este alta. Apa în care ne-am scăldat prima oară s-a dus la vale, a curs deja, acuma apa este formată din unde cu totul noi, Râul însuși este altul, adică ne scăldăm pentru a doua oară într-un cu totul alt Râu.

Râul metaforic care curge uniform, liniștit dar implacabil, nestăvilit și neîndurător, este de fapt Timpul. Avem aici timpul fizic, dat de mișcarea astrelor, în primul rând de mișcarea de rotație a pământului în jurul axei sale și de mișcarea de revoluție a pământului în jurul soarelui. Este Timpul care, la fel ca și Râul lui Heraclit, curge uniform, venind de undeva de la infinit din trecut și curgând la infinit către viitor. Sigur, timpul ia naștere din succesiune, din mișcare și când mișcarea va înceta complet (la ipoteticul zero absolut, la temperatura de -273,15 grade C), va dispărea și Timpul însuși. Se va împlini ce a spus Poetul: „Timpul mort ș'întinde trupul și devine vecinicie / Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie". Sau, transpus în proza relației cauză-efect, când nimic nu se mai mișcă, atunci moare și timpul însuși.

2. Curgerea heraclitică se situează între imobilismul ființei absolute eleate și curgerea absolută cratyiliană.

Pentru eleați nu exista mișcarea ca atare, ci numai Ființa imobilă și imuabilă. Pentru Cratylos nu există nici imobilismul eleat, dar nici curgerea omenește perceptibilă a lui Heraclit. Dacă Heraclit spune că nu ne putem scălda de două ori în apa aceluiași râu, Cratylos plusează și zice că nu ne putem scălda nici măcar o dată. Fiind vorba de un râu și nu de un lac, deci de o apă curgătoare nu de una stătătoare, în momentul în care am intrat într-un râu care curge, noi în orice moment ne vom confrunta cu un alt râu, în orice moment undele râului vor fi altele în raport cu corpul nostru. Cât de mic trebuie să fie intervalul de timp de la intrarea și până la ieșirea noastră din râu, intervalul până la care râul se poate schimba? Oricât de mic ar fi, noi ne vom confrunta de fiecare dată cu două râuri diferite. Astfel s-a ajuns la definirea caracterului continuu al timpului în matematică. Dacă luăm două puncte distincte pe linia timpului, oricât de mic ar fi intervalul dintre cele două puncte, o sutime de secundă să zicem, acest interval poate fi divizat la infinit. Și astfel, nu vom ajunge niciodată la un timp zero.

În ceea ce privește curgerea, putem observa că la eleați repausul este absolutizat și curgerea nu există deloc, ființa fiind cognoscibilă doar tautologic. La Heraclit, curgerea este absolută, dar repausul există și el, ca un ceva relativ. La Cratylos curgerea este absolută, iar repausul nu există deloc, făcând astfel imposibilă cunoașterea omenească. Și astfel curgerea absolută cratyliană devine totuna cu nemișcarea absolută eleată. Numai curgerea heraclitică are diferențiere în sine și poate face obiectul cunoașterii. Aceste extreme, de fapt două abstracții, imobilismul ființei la eleați și pulverizarea instantanee a ființei prin curgere la Cratylos, nu sunt experiențe reale, cu baze senzoriale, ci sunt mai degrabă experimente mintale cu baza în imaginar.

În folclorul românesc avem proverbul „apa curge, pietrele rămân", proverb care sintetizează o experiență de sute de ani. Acest proverb ilustrează precaritatea experienței senzoriale care nu este dublată de un experiment mintal, de gândire abstractă. Sigur, raportată la scurtimea vieții omenești piatra pare că stă, că nu curge, că rămâne la nesfârșit identică cu sine ca și ființa eleată. Dar în realitate curge și piatra, numai că o face într-un fel mai lent, neobservat de către noi. Într-un interval de timp de ordinul a sute de mii de ani, sub acțiunea variațiilor de temperatură, piatra se contractă și se dilată, până când se macină și devine nisip. Apoi nisipul, sub apăsarea gravitației, se poate compacta redevenind piatră ș.a.m.d. Deci și piatra curge, dar nu numai piatra ci și cosmosul curge, în fiecare moment poziția astrelor în univers este alta, tot așa fără să o observăm noi. Râul care curge al lui Heraclit este o metanforă cu valabilitate universală.

Szabó Vilmos

Fragment din curtea artistului (cca. 1980-82), ulei pe pânză

3. Adevărata curgere, perceptibilă potrivit cu durata vieții omenești, o constituie nașterea și moartea vegetației.

Este experiența umană fundamentală și originară, după Mircea Eliade, care a dat și un sens curgerii, anume moartea și învierea din moarte. Observarea morții și învierii vegetației l-a condus pe om la ipostazierea zeului care moare și învie, Tammuz la babilonieni sau Osiris la egipteni. Ambii au ca soții divinități feminine, Ișstar în cazul lui Tammuz sau Isis în cazul lui Osiris, și acestea fac posibil miracolul reînvierii. În mitologia greco-romană o avem pe Demetra, care toamna intră în împărăția subpământeană a morților – și atunci toată vegetația se usucă, își încetează ciclul – iar primăvara zeița revine pe pământ, spre a dezlega puterile germinative și dătătoare de viață ale vegetației. Toate acestea sunt mituri, care au meritul de a explica perfect, adică fără rest, curgerea ciclică (anuală) a vegetației.

4. Spre deosebire de mit, metafora vine istoric după acesta și este un mit comprimat.

Când ajungea la limitele raționalității privind explicația, Platon povestea mituri. În schimb

➲

Hegel, când voia să se facă mai ușor înțeles, recurgea la expresii metaforice. În manuale sau în dicționare, metafora este definită fie ca o comparație căreia îi lipsește temenul de comparat, fie ca o comparație în care termenul de comparat este substituit cu o imagine, iar comparația este subînțeleasă. Cea mai bună definiție a metaforei o dă, totuși, Aristotel, ca fiind „o comparație între lucruri neasemenea" (*Poetica*, cap. XXI). Prin subînțelegerea unui termen, metafora ia forma unei elipse sau a unei exprimări eliptice. Această elipsă implică totuși o structură originară, și anume: (a) existența a doi termeni inseparabili, unul subînțeles sau nu, care sunt supuși comparației; (b) o dozare optimă a asemănărilor și neasemănărilor între ei, care nu pot fi nici total asemenea și nici total neasemenea. Dacă termenii sunt prea mult asemenea, atunci avem o banalitate și, la limită, o tautologie. Iar dacă sunt prea mult neasemenea, atunci avem o ruptură a elipsei metaforice, o bizarerie și, la limită, un caz de schizofrenie; (c) o tensiune interioară optimă între ce este asemenea și neasemenea, indusă în elipsă de talentul poetului creator de metafore, ceea ce dă forța centripetă de menținere laolaltă a termenilor metaforei.

Spre deosebire de explicația de ordin științific, ce ne trimite la cauze anterioare regresând la infinit, mitul explică totul, fără rest, prin apel la un principiu spiritual și prin mirancol. Cu timpul, mitul devine nesatisfăcător, deoarece ajunge să explice prea multe într-un mod prea simplu. Atunci intervine metafora. Suprimând sau subînțelegând unul dintre termeni și lăsând la latitudinea noastră să ne imaginăm principiul spiritual din mit, imaginea din metaforă ne poartă dincolo de sine, la fel ca și principiul metafizic. Dar, prin imagine, metafora realizează o deschidere luminatoare asupra ființei cu totul nouă și, câtă vreme reușește acest lucru, metafora, spre deosebire de mit, este vie.

5. Râul lui Heraclit nu curge uniform, ci diform.

Cel puțin pentru o anumită parte a noastră de cosmos, astrele nu se mișcă uniform, ci uniform încetinit, insesizabil pentru noi. De exemplu mișcarea de rotație a Pământului în jurul axei sale este încetinită din cauza marilor fluvii orientate pe direcția nord-sud. La fel, parcursul nostru temporal biologic și cu atât mai mult destinul nostru individual nu au un curs uniform, ci viața noastră, chiar dacă ne străduim să o trăim monoton, are diformitățile și imprevizibilul ei. Dacă la un anumit moment al vieții noastre am considera prezentul ca pe un punct temporal T zero și ne-am imagina că am putea să îndoim complet, la 180 de grade, linia timpului prin punctul prezentului, vom putea constata simplu că viitorul nu se va suprapune peste trecut. Același lucru poate să fie valabil și pentru cosmos în ansamblu. Timpul vieții noastre ca experiență individuală, ca o undă repede trecătoare din marele Râu, nu este linear, ci mai curând evoluează pe principiul aglutinant al bulgărelui de zăpadă, timpul vieții noastre devine durată bergsoniană. Pentru individ, timpul subiectiv curge accelerat progresiv cu vârsta. Același interval de timp fizic, obiectiv, se raportează la întregul experienței individuale. Pentru un individ în vârstă de douăzeci de ani un interval de zece ani va reprezenta jumătate din experiența lui de viață, pentru unul în vârstă de patruzeci de ani, un sfert din experiența lui de viață ș.a.m.d. În concluzie, impresia va fi că timpul curge tot mai repede.

■

Influențe literare în poezia lui Eminescu (V)

Virgil Diaconu

Eminescu, despre propria poetică a influențelor literare

Printre textele de estetică a poeziei recuperate din lada cu manuscrise a poetului se găsesc și patru fragmente în care Eminescu ne împărtășește modul în care el își creează, din influențele literare, poezia. Să urmărim aceste fragmente.

(1). „Cronicele și cânticele formează, în clipa de față, un material din care *culeg fondul inspirațiunilor*", îi scrie poetul Veronicăi Micle, referindu-se la literatura folclorică ce îl inspira în acel moment al vieții sale (cf. 11, s.m.). Și, drept dovadă, putem citi cele 34 de poezii scrise de către Eminescu *în stil popular*, pe care Ilarie Chendi, Perpessicius și D. Murărașu le-au adunat în volumele lor.

(2). Dar Eminescu nu recunoaște numai influența asupra sa a poeziei populare, ci și a literaturii culte străine. Iată de exemplu ce afirmă el cu privire la dramaturgia lui Shakespeare: „Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat, și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți permit puterile *ca să imiți după el*." (*Repertoriul nostru teatral*, 1870; cf. M. Eminescu, *OPERE*, IX, Editura Academiei R.S.R., București, 1980, p. 85, s.m.).

Așadar, dramaturgia lui Shakespeare, care este „cel mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru" spune Eminescu, *trebuie imitată*. (Mihai Eminescu, conf. *Opere*, ed. I. Crețu, II, p. 179). Poeții își vor crea dramele în versuri prin imitarea pieselor lui Shakespeare, piese care se instituie astfel ca modele literare dramatice.

Înșuși Eminescu s-a inspirat din dramele lui Shakespeare, ne spun criticii sursologi. Dar Eminescu nu l-a studiat doar pe Shakespeare, ci și pe Goethe, Schiller, Lenau, Schopenhauer, în mare parte cu același scop: ca să imite după ei... Iar critica sursieră ne-a dovedit în mai multe rânduri acest lucru.

(3). Din cele două citate de mai sus înțelegem că Eminescu practica cu bună știință *tehnica* (*poetica*) *influențelor literare*, care este de fapt tehnica *imitației* și *prelucrării* izvoarelor literare. Am spus deja că în perioada studenției de la Viena și Berlin, de exemplu, Eminescu a citit și tradus sute de pagini din literatura romantică germană, nu doar pentru bucuria estetică pe care i-o procurau aceste texte, ci și pentru a-și culege din ele „fondul inspirațiunilor". Dar Eminescu ne spune chiar el cum își crea poezia din ideile culturale străine. Să-l ascultăm: „Oamenii învățați, dar fără talent propriu, adică purtătorii științei moarte, mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și cu una de ieșire. Ideile străine intră printr-o ușă, trec prin întunericul salei și ies pe cealaltă, indiferente, singure și reci. Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți de oglinzi. De-afară vin ideile într-adevăr reci și indiferente – dar ce societate, ce petrecere găsesc. În lumina cea mai vie ele-și găsesc pe cele ce s-asamăn, pe cele ce le contrariază, dispută – concesii și ideile cele mari, chintesența vieței sale sufletești, se uită la ele dacă și cum s-ar potrivi toate fără să se contrazică. Și cum ies ele din această sală luminată? Multe, mai

Szabó Vilmos *Ex libris Iuliu Suciu* (2000)
linogravură, 14 x 14 cm

întâi inamice, ies înfrățite; toate cunoscându-se, toate știind clar în ce relațiune stau sau pot sta – și astfel se comunică și auditorului, și el se simte în fața unei lumi armonice, care-l atrage" (OPERE, XV, p. 138).

Parabola sălilor prin care trec ideile străine, concepută de către Eminescu, are trei mari elemente: „oamenii învățați, dar fără talent propriu", oamenii de talent și „ideile străine". „Oamenii învățați, dar fără talent propriu, adică purtătorii științei moarte", primesc în mintea lor întunecată ideile străine dinafară, însă ele nu îi ating, nu încolțesc în ființa lor, și ca atare ies pe cealaltă ușă tot așa cum au intrat: „indiferente, singure și reci." În schimb, în „capul unui om de talent", care este ca o sală luminată, ideile străine sunt bine primite, intră în dialog cu propriile idei, se potrivesc „toate, fără să se contrazică" și, în final, „ies înfrățite"; „și astfel (ideile înfrățite, p.m.) se comunică și auditorului, și el se simte în fața unei lumi armonice, care-l atrage": aceasta este tehnica sau *poetica* prin care omul de talent *creează opera artistică*, ne spune, prin parabola sălii luminate, Eminescu.

După cum se vede, pentru Eminescu propriile idei nu sunt suficiente creației poetice: pentru a crea poezie, poetul de talent trebuie să îmbine armonios *propriile idei cu ideile străine*. Propriile idei trebuie să se înfrățească cu ideile străine și abia din această înfrățire rezultă poezia.

Este vizibil faptul că Eminescu vorbește aici, parabolic, chiar despre *arta sa poetică*, deci despre modul în care el însuși își elaborează, din ideile proprii și străine, poezia. El vorbește despre modul în care influențele literare care trec prin viziunea sa sunt *eminescizate*.

Nu mi-am închipuit, atunci când l-am citit pe Eminescu pentru pura plăcere estetică, deci fiind eliberat de grija vreunei analize literare sau sursologice, că el nu este un poet original și că poezia sa a avut nevoie de atâtea surse străine. Și nu mi-am imaginat că tocmai el poate să susțină această teorie sau artă poetică a influențelor literare, deci a „ideilor străine" care se înfrățesc cu propriile idei, tehnică în temeiul căreia se poate crea poezia...

Mai mult de atât, dacă îl compar pe Eminescu cu câțiva dintre poeții noștri moderni semnificativi, precum Arghezi, Bacovia, Blaga, Ion Minulescu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, constat că, pentru a-și crea poezia, Eminescu s-a folosit mai mult decât ei de ideile străine, de surse, de influențe. Și tocmai de aceea cercetarea acestor influențe a atras atâția cercetători și critici, lucrările acestora constituindu-se ca o ramură distinctă a criticii eminesciene – *critica sursieră*.

(4). Arta poetică a influențelor literare sau a reciclării ideilor străine pe care o practică Eminescu funcționează îndeosebi cu idei de factură romantică tradiționaliste (mitologice, istorice) și de aceea poezia pe care această poetică o elaborează este, de regulă, o *poezie romantică tradiționalistă*, ilustrată mai cu seamă de poemele prozaice lungi și de dramele în versuri.

Pe de altă parte, trebuie observat că poetica influențelor sau a reciclărilor literare este, în cele din urmă, *abandonată* de Eminescu... Și chiar este criticată de el: „A reproduce scheme, colaje vechi este sărăcie, *poesia adevărată e nemijlocită*. [...]. Ne va mișca numai ceea ce e în genere uman. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mișcările vieței sunt în Sh.[akespeare], – Byron." (s.m.). (Mss. 2257, 9/1/1873, p.p. 92-93, s.m.).

Eminescu vorbește în acest fragment despre două poezii: despre o poezie care „reproduce scheme, colaje vechi", ce poate fi numită *poezie romantică tradiționalistă*, care „este sărăcie", deci este ratată estetic, și despre o altă poezie, care „*e nemijlocită*", deci ferită de influențele romantice tradiționaliste – aceasta este poezia adevărată: „*poesia adevărată e nemijlocită*", afirmă poetul. Poezia nemijlocită de influențele literare este de fapt *poezia lirică modernă*, care are ca substanță „numai ceea ce e în genere uman", deci „pasiunea, mișcările vieței". Și tocmai pentru poezia lirică nemijlocită de influențele literare optează, în final, Eminescu.

Așadar, „*Poesia adevărată e nemijlocită*", iar asta înseamnă că poezia adevărată se produce în mod *direct*, din trăirile, din pasiunile și viziunile poetului, din „ceea ce e în genere uman", deci nemijlocit de influențele literare.

Substanța autentică a noii poezii eminesciene, deci a *poeziei lirice*, se constituie din trăirile, pasiunile și viziunile poetului, iar nu din ideile străine, tradiționale, din „schemele și colajele vechi", din poezia altor poeți, din vreun basm, din textele mitologice sau istorice.

În acest chip, Eminescu își contrazice și abandonează vechea artă poetică a influențelor literare, prezentă în parabola sălii luminate prin care trec ideile străine... Poezia de forță a lui Eminescu este așadar *poezia existențială a trăirilor directe, autentice*, căreia îi spunem *poezie lirică modernă*, prin care înțeleg totuși o poezie lirică peren actuală, așa cum este, de altfel, toată poezia de valoare sau estetică a lumii. Poezia lirică modernă este cea de a doua secțiune a poeziei eminesciene; prima fiind, desigur, poezia romantică tradiționalistă.

Prezența și probabil dominanța poeziei romantice tradiționaliste în ansamblul poeziei lui Eminescu l-a determinat pe Ion Negoițescu să afirme următoarele: „Adevărul este că, până azi, Eminescu nu a intrat încă în sensibilitatea noastră *cea mai modernă*, gustarea lui a presupus mereu un transport în modul vetust, nu fără farmec și plăceri speciale, dar interzicând în fond actualizarea valorilor absolute ale lirismului eminescian." 12, p. 146, s.m.).

Așadar, Eminescu nu a intrat în „sensibilitatea noastră cea mai modernă". Dar această observație este valabilă numai pentru poezia romantică tradiționalistă, care este doar o parte a poeziei lui Eminescu. Pentru a fi mai aproape de adevăr, Ion Negoițescu ar fi trebuit să spună că poezia eminesciană care „nu a intrat încă în sensibilitatea noastră cea mai modernă" este, de fapt, poezia eminesciană romantică tradiționalistă, în timp ce cealaltă poezie eminesciană, poezia lirică modernă, nu este nicidecum respinsă de „sensibilitatea noastră cea mai modernă", pentru că ea este chiar expresia sensibilității moderne... Valorile absolute ale poeziei eminesciene se află, așadar, în poezia lirică modernă, care nu este mijlocită de romantismul tradiționalist.

Eul poetic al poeziei romantice tradiționaliste trăiește într-o lume veche, el se refugiază într-o lume care nu exprimă problemele, visurile, frământările, viziunile, existența, deopotrivă actuală și universală, a omului autentic modern și postmodern.

Dacă noi, poeții moderni și postmoderni autentici, ne-am propune să receptăm estetic poezia romantică tradiționalistă (neoclasică) a lui Eminescu, ar trebui să ne tradiționalizăm și noi, deci să ne inducem un univers străin, care vorbește o altă limbă afectivă, poetică și existențială.

Nici poezia romantică tradiționalistă, nici drama romantică tradiționalistă nu ne mai spun nimic, pentru că nu ne mai reprezintă, pentru că ele „reproduc scheme, colaje vechi", deci sunt genuri moarte.

Poezia lui Eminescu este, așadar, scindată în două direcții existențiale și poetice opuse și de calități diferite. Cred că cititorul care gustă estetic poezia îmbrățișează instinctiv direcția poeziei lirice eminesciene, pentru că ea exprimă atât noul spirit, cât și o estetică mult mai cuprinzătoare, universală, care face ca poezia lirică să fie insolită, vizionară, vibrantă, tensionată existențial, afectiv și poetic.

Bibliografie

1. CHENDI, Ilarie, 1903, *Preludii. Articole și cercetări literare*, București, Editura Sămănătorul, apud: *Pagini de critică*. Ediție de Vasile Netea, E.P.L., 1969, p. 3-36, în *Eminescu poetul național*, I, antologie, introducere, note și comentarii, tabel cronologic de Gh. Ciompec, Editura Eminescu, București, 1983.
2. IORGA, Nicolae, 1981, *Eminescu*, ediție îngrijită și studiu de Nicolae Liu, Editura Junimea, Iași.
3. SÂN-GIORGIU, Ion, 1929, *Mihai Eminescu și Goethe*, Editura Ramuri.
4. SÂN-GIORGIU, Ion, 1934, *Eminescu și spiritul german*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 10.
5. TOROUȚIU, I.E., 1936, *Pagini de istorie și critică literară*, „Bucovina", București.
6. ELIADE, Mircea, 1987, *Despre Eminescu și Hasdeu*, ediție îngrijită și prefațată de Mircea Handoca, Editura Junimea, Iași.
7. CĂLINESCU, G., (1969, 1970), *Opera lui Mihai Eminescu*, ediția a II-a, îngrijită de Andrei Rusu, vol. I (1969) și vol. II (1970), Editura Pentru Literatură, București.
8. FRISCH, Helmuth, 1999, *Sursele germane ale creației eminesciene*, vol. I și II, Editura Saeculum I.O.
9. MURĂRAȘU, D., 1995, *Mihai Eminescu. Scrisori*, tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de D. Murărașu, *Prefață* de Zoe Dumitrescu Bușulenga, Editura Albatros.
10. DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, 1986, *Eminescu și romantismul german*, Editura Eminescu, București.
11. EMINESCU, Mihai, 1979, *Literatura populară*, ediție îngrijită și prefață de D. Murărașu, tabel cronologic de Ion Crețu, Editura Minerva, colecția BPT, București.
12. NEGOIȚESCU, Ion, 2021, *Poezia lui Eminescu*, ediție îngrijită de Dan Damaschin și Ioan Milea, Editura Eikon, București.

■

Szabó Vilmos

Ex libris Ovidiu Petca (2000), linogravură, 14 x 14 cm

Comentariu literar al nuvelei *Uniforme de general* de Mircea Eliade

Isabela Vasiliu-Scraba

Motto: „În jurul ritualului răzbunării – act primitiv și esențial asemenea dansului și rugăciunii – se montează o veritabilă industrie dramatică... Excedați de încetineala legii, de insolența puterii, spectatorii se pătrundeau de fiorul libertății*. Își închipuiau că participă la legea nescrisă ce o rușinează pe cea din hârțoage" (Ion Omescu, *Hamlet sau ispita posibilului*, operă încununată în 1988 cu Premiul Academiei Franceze).

Absolvent de Filozofie și Litere, cunoscător de limbi moderne și clasice, în iunie 1948, pe când era student la Teatru, Ion Omescu (1925, Arad – 2000, Aix-en-Provence), poet, dramaturg, traducător, actor și regizor, a ales să joace, la sfârșit de an universitar, câteva scene din *Hamlet* (1) în traducere proprie, scene îmbinate între ele de Ruxandra Oteteleșanu.

Cu o impunătoare prezență scenică, s-a bucurat de un succes răsunător și de încurajarea binemeritată a unor prestigioși cronicari, precum Nicolae Carandino (care urma să fie închis ani de zile în temnița politică) și Petru Comarnescu (cf. Ion Focșa, Ion Omescu, în rev. „Argeș", Pitești, dec. 2005, p.26, https://isabelavs2.files.wordpress.com/2021/01/omescu-arte.pdf).

Apoi talentatul student a făcut unsprezece ani de temniță cu o mică pauză după cinci ani. Ca deținut politic, Ion Omescu ar fi fost „cel mai eficient profesor de franceză", își amintește Dumitru Filip exilat în Canada (vezi Dean Philip / D-tru Filip, *La revedere Maestre Ion Omescu*, în „Cuvântul Românesc, ian. 2001, p.19, https://isabelavs2.files.wordpress.com/2021/01/la-revedere-omescu.pdf).

Întâi Omescu a „căzut prizonier la barbari" pentru că a vrut să fugă din „statul-închisoare" (Mircea Eliade). Pe urmă, pentru că era un scriitor prea subtil și prea instruit. Iar staliniștii cu putere de decizie urau cultura românească autentică și pe scriitorii de geniu, pe care-i doreau scoși cu tot dinadinsul din cultură. Sau măcar eliminați până la amnistierea generală a deținuților politici din 1964.

Și în zilele noastre, cripto-comuniștii ascunși după pseudonime au o ură neîmpăcată împotriva scriitorilor a căror „notabilitate" (cum zic ei!) n-a fost impusă de regimul securisto-comunist. Adică postura lor de autori nu a fost susținută și promovată de autoritatea politică a unui stat totalitar.

Nostalgicii gândirii unice își fac singuri „revoluția lor culturală", propunând, precum un minoritar maghiar (2), ștergerea fișei „Isabela Vasiliu-Scraba" din Wikipedia (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Wikipedia.ro confiscată de o mafie cu interese ascunse*, https://isabelavs2.wordpress.com/articole/isabelavs-wikipediaro19/). Sau plătind, în calitatea lor de „abonați ai veniturilor grase" (cf. Victor Felea), îngreunarea căutării on-line după numele scriitoarei.

Mircea Eliade îl imaginează pe Ieronim Thanase din nuvela *Uniforme de general* ca fiind un „produs al teroarei" care se apără jucând teatru: „Cât timp ne vom putea costuma și vom putea juca, suntem salvați !" (p.434). Artistul transformă „nenorocul în spectacol", căci, dintru început, Ieronim a fost dăruit de Dumnezeu cu o mulțime de talente.

În cenzuratul post-scriptum la *Hamlet sau ispita posibilului*, în care imaginea lui Hamlet era suprapusă gravurii lui Albrecht Dürer intitulată *Melancolia*, se mai pot citi următoarele:...„dacă îți rămâne destulă putere să uiți ce-ai învățat și să le judeci pe toate din nou cu mintea ta, și dacă pe lângă toate acestea ai șansa cumplită să-ți moară un tată, prietenul cel mai bun sau iubita, să orbești sau să cazi prizonier la barbari, astfel încât toate cunoștințele tale să se fructifice prin durere, atunci, într-un ceas foarte rar, coboară peste tine harul melancoliei. (...). Studentului în melancolie, numai arareori, instinctul îi încalecă indiferența. Atunci melancolicul arde pentru iubire, pentru idee, sau se consumă într-un sângeros gest de dreptate" (Ion Omescu, *Hamlet...*, București, 1999, pp. 275-276).

După căderea Cortinei de fier, editându-l și pe renumitul savant Mircea Eliade, „notabilii" dictaturii comuniste umblă cu „foarfeca cenzurii".

Să nu se poată vedea înșirarea crimelor comuniste din *Jurnalul portughez* (Ed Humanitas, 2010) consemnată de Mircea Eliade pe 2 iulie 1941. Sau pentru ca cititorul să nu dea peste pasajul cu ideea de „spectacol ca metodă soteriologică într-un stat-închisoare" notată de Mircea Eliade pe 17 martie 1979. Această idee – făcută dispărută în *Jurnalul* eliadesc scos de Humanitas în 2004 – apare ca motto în cartea din 2006, *Nodurile și semnele prozei* a lui Eugen Simion (Iași, p.283).

În închisoarea politică, Ion Omescu, fostul student al Conservatorului Regal de Artă Dramatică interpreta – în limba lui Shakespeare (3) – pasaje întregi din *Hamlet*.

Parcă ar fi descoperit și el, precum actorul Ieronim Thanase din *Uniforme de general,* sensul și funcția mântuitoare a spectacolului (vezi Al. Mihalcea, *Maître Omescu sau lecția speranței*, în „Cuvântul Românesc", Canada, febr. 2001, p. 10, https://isabelavs2.files.wordpress.com/2021/01/omescu-speranta.pdf). Peste zeci de ani de la eliberarea din închisoare, scriitorul Alexandru Mihalcea a putut așterne pe hârtie versurile poetului Ion Omescu memorate în gulagul comunist: „Se risipiră fastul și splendoarea/ acelei curți cu duh otrăvitor./ Din tot ce-a fost cândva la Elsinor/ au mai rămas doar pietrele și marea./ Doar tu, strigoi din os de domnitor,/ colinzi civilizații cu-ntrebarea/ce nu-și găsește-n palmă dezlegarea/ și n-are-n zodii semn prevestitor./ Reamintindu-ți clipele acele/ când ai străpuns la Doamnă în iatac/ pe șobolanul-sfetnic prin perdele,/ îți dăruim dilema fără leac./ De sub mătăsuri, dintre catifele/ s-o-mplânți în pieptul fiecărui veac."

Exilul i-a adus lui Ion Omescu în 1988 premiul Academiei Franceze și unanima recunoaștere de excepțional specialist în Shakespeare, a cărui operă o discuta cu studenții cursului său de la Academia Regală de Artă Dramatică din Haga.

La cinci ani după debutul Revoluției culturale chineze (1966-1976), care a făcut zeci de mii de victime în rândul celor pe care pregătirea intelectuală, artistică sau culturală îi săltase deasupra mulțimii manevrabile, probabil chiar în anul când „noutatea" zdrobirii degetelor unui planist chinez îngrozise lumea, Mircea Eliade a terminat în America nuvela *Uniforme de general*, avându-i ca protagoniști pe trei artiști de autentic talent (Ieronim, Antim și Maria), dintre care ultimii doi erau muzicieni.

Actorul Ieronim Thanase ar fi fost „mai frumos decât are dreptul să fie un bărbat", după opinia tinerei violonceliste Maria Da Maria. În Teatrul său experimental, Ieronim intenționa să monteze *Hamlet*, jucând, în fața vechii oglinzi „vrăjite" din salon, atât rolul lui Hamlet, cât și pe cel al fantomei tatălui ucis pentru uzurparea puterii regale. Desigur grimat și costumat în uniforma de gală a generalului Calomfir.

„Cum aș putea exprima mai clar condiția de fantomă, decât îmbrăcând această uniformă de general român, uniforma unui erou din primul război mondial?", a întrebat retoric Ieronim (vezi Mircea Eliade, *Uniforme de general*, în volumul greu lizibil intitulat *În curte la Dionis*, C.R., 1981, p.429).

Asocierea dintre moarte și eroismul generalilor români este cu atât mai elocventă cu cât Mircea Eliade o imaginează a se petrece la vremea arestării ofițerilor după dezarmarea lor impusă de legea staliniștilor, ocupanți ai României ciuntite, din nou, de Basarabia și Bucovina de Nord.

Montarea experimentală a piesei *Hamlet* s-ar fi făcut în Bucureștiul anilor cincizeci în salonul casei generalului Iancu Calomfir abia ținându-se să nu cadă din pricina bombardamentelor din aprilie 1944.

După gratiile închisorii de la Sighetul Marmației, chiar în anul 1950 murea septuagenarul general Henry Cihoski (1871, Tecuci – 18 mai 1950), erou al Războiului Întregirii, decorat de români și de francezi pentru vitejia sa în luptele de la Mărășești (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *La Centenarul Marii Uniri, o privire filozofică asupra istoriei României*, https://isabelavs2.wordpress.com/articole/romania1918-2018/).

Adresându-se Mariei Da Maria (unic adevărat discipol al maestrului Antim chiar înainte de a-l cunoaște) Ieronim (cumva nepot al violoncelistului Antim Manolache) explicase în continuare că *o uniformă de general român sugerează ideea de moarte*, „de ceva care a fost și nu mai poate fi pentru ca a intervenit TRAGEDIA".

Conversația din salonul neîncălzit al casei cu geamurile sparte s-a desfășurat la început doar între cei trei artiști autentici: Antim, în etate de vreo cincizeci de ani, artist celebru care a renunțat la trei logodnice, întru deșăvârșirea sa ca violoncelist. Deși numele Manolache trimite la cunoscuta baladă a *Meșterului Manole*, violoncelistul nu este „o ipostază degradată" a lui Manole, cum greșește un comentator. Pentru că Maestrul Antim este un artist pe de-a-ntregul realizat. Chiar și în calitatea lui de profesor fără noroc la discipoli, are bucuria de a lăsa după moarte o elevă care și-a întrecut maestrul înainte de a-l cunoaște.

În acea seară Antim sosise acasă mai devreme decât de obicei. Era însoțit de noua sa cunoștință, Maria Daria Maria, violoncelistă de geniu.

După criteriul definirii adevăratului discipol ca ucenicul care și-a depășit maestrul – dar nu prin „suprimare" la 78 de ani, cum se pare că ar fi fost dat de-o parte Noica (4) în 1987, Maestrul Antim spusese despre Maria Da Maria că este adevărata sa discipolă. Celor doi violoncelişti de excepție li se alătură artistul Ieronim, coborât din podul casei unde fusese să „împrumute" uniformele de gală ale generalului Calomfir.

Actor, dansator, cântăreț, dramaturg și regizor, Ieronim Thanase întrupează artistul cu un talent ieșit din comun și o surprinzătoare precocitate. De copil jucase la Teatrul Municipal având un răsunător succes. Acum, la vremea terorii ideologice comuniste susținută prin teroarea statului polițienesc, faimosul actor se retrăsese din viața publică.

La fel procedaseră în anii cincizeci nenumărați artiști și oameni de cultură, deși mulți nu au făcut-o din voia lor. Filozoful Constantin Micu Stavilă (n. 1914) a dus și el o viață clandestină, după arestarea din 1950 și „trecerea prin mai multe închisori și lagăre, printre care Canalul Morții Dunărea-Marea Neagră". Fusese conferențiar la Teologie și șef de cabinet al Ministrului Educației Naționale, Ion Petrovici, ministru supraviețuitor celor 19 ani de închisoare politică. Pentru Constantin Micu exilul interior s-a terminat cu vizita generalului Ch. De Gaule care i-a înlesnit plecarea în Franța în 1969.

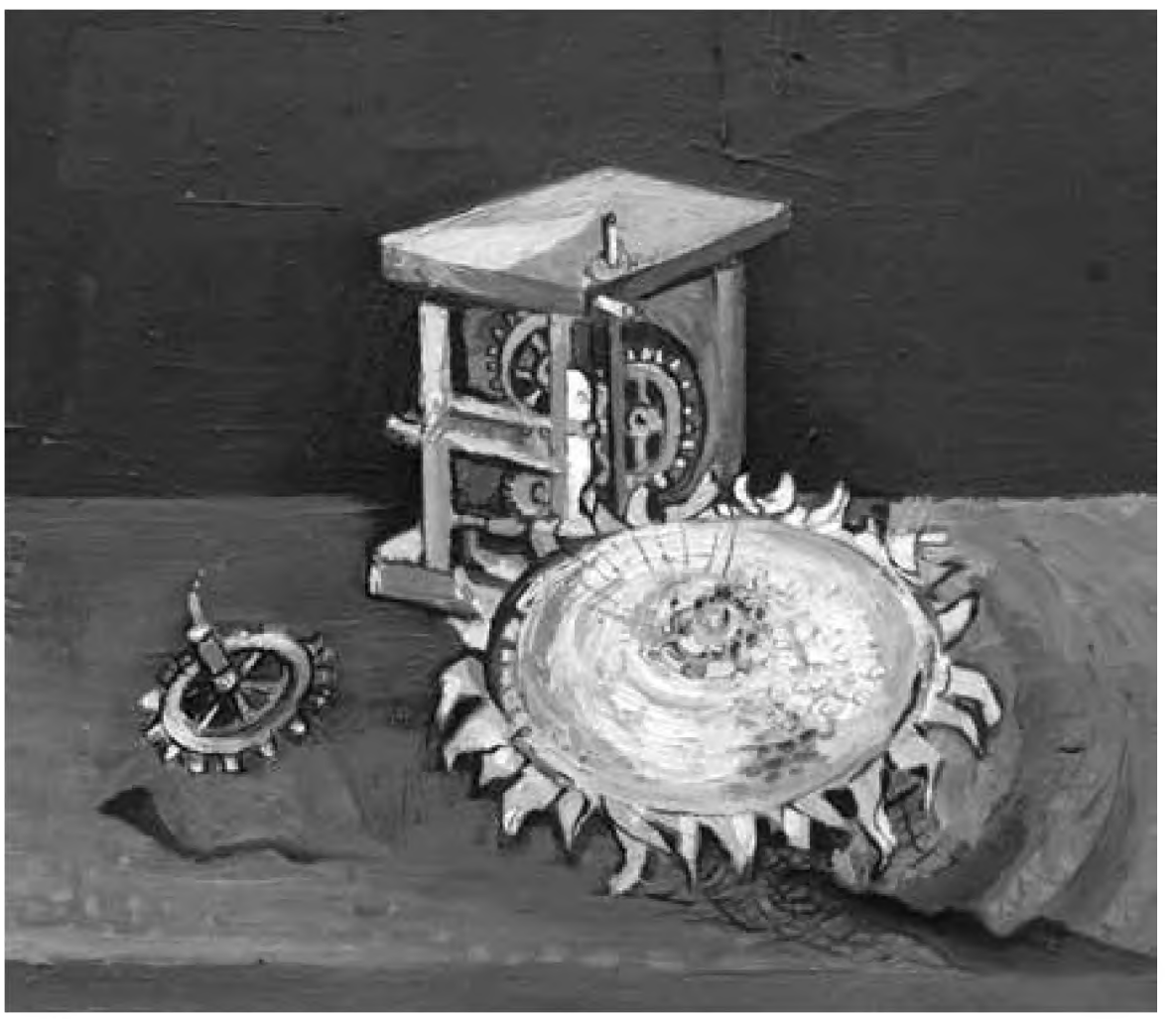
Posedând al șaselea simț, acela de a vedea duhurile care bântuie podul, având în plus și darul clarviziunii (poate și acela al bilocației), Ieronim Thanase alesese a-și desăvârși meseria printr-un Teatru experimental jucat în fața oglinzii imense din salon, împrumutând nu numai personajul „atotștiutor" al Corului din tragediile grecești, ci și definiția veche a filozofiei, aceea de artă pregătitoare a trecerii în lumea de dincolo. După spusa unor legende medievale, oglinzile ar fi „trecătoarele morții, cărările prin care moartea pătrunde în viață și în gând" (Dan Botta).

În timp ce Maria Da Maria cânta dumnezeiește la violoncel, în acea seară de toamnă, Ieronim Thanase vede (în duh) cutremurătoarea imagine a zdrobirii degetelor violoncelistei și a răstignirii ei de către comuniștii revoluționari, aduși la paroxismul urii împotriva semenilor care îi depășesc, i.e. împotriva artiștilor autentici: „O văzuse alergând desfigurată de groază, urmărită de mulțimea aceea compactă, rea, fără figură... Abia apucaseră s-o răstignească... dar, când i-au zdrobit mâinile, a țipat atât de puternic, încât s-au trezit... și atunci n-au mai văzut-o. Așa a putut să coboare de pe cruce, dar anevoie, căci avea mâinile sfărâmate. A coborât și a fugit" (p. 438).

Povestindu-și nenorocul vieții, tânăra vorbise în salon de degetele ei pe care cu greu reușise a le feri de distrugere prin accidentare la mașina de treierat, deși îi implorase a-i da un alt loc de muncă (p.436).

Se știe că, în comunism, cei cu putere de decizie aveau o plăcere specială să ofere locuri de muncă „potrivite" (pasă-mi-te) cu pregătirea profesională a solicitanților (5). De pildă, poetului Traian Chelariu (fost universitar cernăuțean) securisto-comuniștii din structurile de vârf îi rezervaseră postul de deratizator al Capitalei, iar monografistei Lucia Apolzan, cu un strălucit doctorat condus de Dimitrie Gusti (inițiatorul Școlii sociologice de la București), un post de muncitoare necalificată în infernul sonor al unei Țesătorii.

Supraviețuitori ai unei familii de 39 de membri, Maestrul Antim și nepotul său Ieronim ar fi fost singurii artiști din neamul lor urmărit de nenoroc. Fiecare din ei acceptă tragedia ca singurul mod de existență vrednic de un artist „cârând atâția morți în spate" (M. Eliade). Închinându-și existența artei, ambii au avut revelația libertății spiritului adusă cu sine de consecvența trăirii în acord cu idealul ales.



Szabó Vilmos *Natură statică cu floarea soarelui și ceas* (cca. 1986), ulei pe pânză

Măsurată după mulțimea de amintiri, vârsta lor poate fi socotită aceeași, cu diferența că unchiul le-a dobândit prin trăire, iar nepotul le imaginează.

Întâi le imaginează, apoi le recheamă în minte și devin amintiri: „Un artist nu îmbătrânește niciodată... Dacă ne-a pedepsit și pe noi Dumnezeu cu ceva, ne-a pedepsit cu tinerețe fără de bătrânețe" (p.448).

În timpul conversației dintre Antim, Ieronim și Maria Da Maria coboară din podul întunecat al casei și elevul Vladimir Iconaru în uniforma generalului erou, costum pentru el nepotrivit, nu numai ca dimensiune. Căci el s-a dovedit nevrednic de a afla adevărata istorie a generalului Calomfir pe care „nu o mai cunoaște nimeni pentru că... au murit aproape toți." (p.408).

Cum să reinventeze Pariul lui Pascal un tânăr crescut de la vreo zece ani cu doctrina lui *homo economicus*, „porcus economicus", după trăiristul Noica. Elev care, în plus, între fluturi și gândaci, preferă colecționarea gândacilor.

Frapat de imaginea tânărului în mână cu un porumbel rănit, Ieronim își spusese că oamenii nu au dreptul să-și piardă speranța în tânăra generație. Actorul (nepot de erou) obișnuia să mai intre în vorbă cu oameni necunoscuți de pe stradă care-i atrăgeau într-un fel atenția. Așa se întâmplase cu două zile în urmă și cu Vlad Iconaru, căruia îi vorbise de podul casei dărăpănate și de colecția de fluturi a Maestrului Antim. Ultima fusese cea care i-a atras curiozitatea.

Numele elevului Iconaru se potrivise în dimineața când s-au întâlnit cu imaginea sa de pe stradă, bănuită a fi mai plină de semnificații decât s-a întâmplat ea să fie.

Cu fantezia sa mereu în acțiune, artistul Ieronim îl văzuse pe elev ca purtător al unei „întregi teologii" (a Duhului Sfânt), sau ca purtător al „credinței și speranței întregului neam omenesc" (p.433). Ceea ce nu l-a metamorfozat pe elevul cel milos (care se gândise că porumbelul rănit putea fi mâncat de o pisică) nici în „mesager", nici în „purtător de mituri".

Dispus a-i oferi tânărului orfan de război insectarele sale, Maestrul Antim Manolache precizează că lui îi plăceau în tinerețe în special fluturii (p. 437). La pasiunea de colecționar, Antim renunțase din junețe, după întrevederea cu un mare muzician care i-a sesizat autenticul dar pentru muzică.

De fapt, lui Vladimir Iconaru i se refuză relatarea istoriei generalului Calomfir de îndată ce îi este sesizată lipsa de imaginație, pe care elevul o împărtășea cu foarte mulți: „Aproape nimeni nu mai are imaginație", constatase Ieronim. „Trăim vremuri grele. Cine mai are timp să-și imagineze o altă lume, cu altfel de oameni, o lume mai poetică, și deci mai adevărată" (p.408).

Când fuseseră împreună după uniformele de general în podul dărăpănat, tânărul crescut la țară n-a dat semne de frică, chiar dacă, fiind noapte și văzând lumina lanternei, puteau descinde polițiști să-i aresteze, cum ades de întâmpla în acei ani.

De stafiile care bântuiau vechiul pod nu i-a fost frică, pentru că elevul ajunsese într-a VII-a de liceu în anii cincizeci și se poate cu ușurință presupune că orfanul fusese temeinic îndoctrinat cu materialismul ateu. Iar „sărmanele duhuri, blestemate să cutreiere podul casei" (p.435), în fața golului de credință în existența lor, „se reîntorc în neființă" (M. Eliade).

➲

Fenomenologia rugăciunii și relația dintre fenomenologie și teologie (II)

Nicolae Turcan

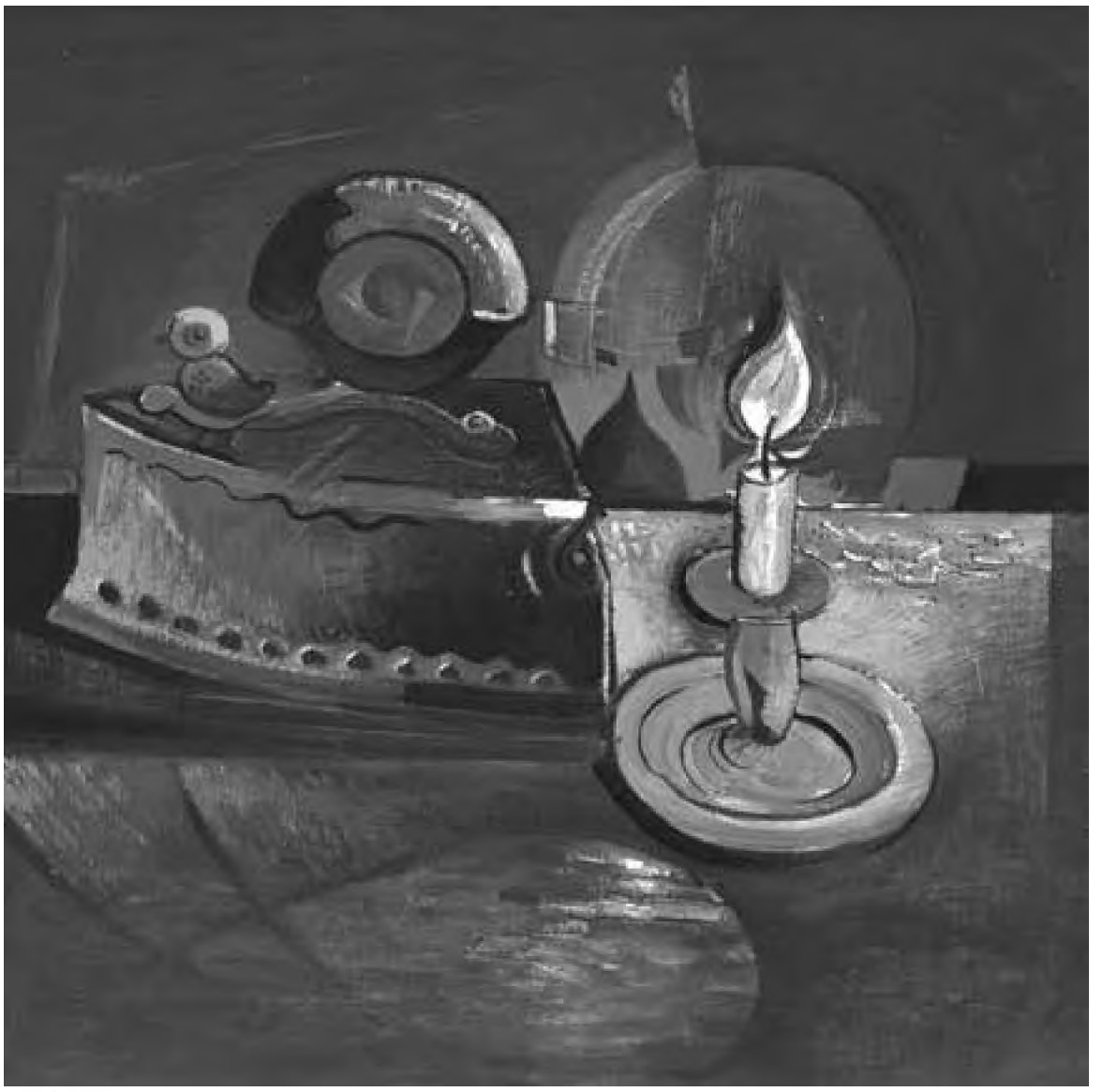
Jean-Yves Lacoste: Liturghie și rugăciune

Extinzând definiția liturghiei dincolo de ritual, Jean-Yves Lacoste ia în discuție fenomenul liturgic, înțeles ca situare a omului înaintea lui Dumnezeu în scopul de a-L sluji. Liturghia este definită convențional drept logica specială „care guvernează întâlnirea omului cu Dumnezeu”[1]. Metoda și conceptele fenomenologiei sunt folosite pentru a descrie existențialitatea teologică a *Dasein*-ului credincios, într-o replică la adresa *Dasein*-ului heideggerian, opunând faptului-de-a-fi-în-lume[2] – descris în *Ființă și timp* – omul ca ființare înaintea lui Dumnezeu, deci ca existență liturgică.

Pentru Lacoste, rugăciunea reprezintă punctul final al oricărui discurs despre Dumnezeu, al oricărei cunoașteri teoretice. Cu toate acestea, cunoașterea și rugăciunea sunt complementare, în cadrul acestui model ce ajunge până la discursul de laudă și adresarea la persoana a doua[3]. Liturghia nu reprezintă întâlnirea omului cu un mister lipsit de orice cunoaștere anterioară, de orice teologie, dat fiind că rugăciunea nu se rostește în vid. Omul care se roagă se gândește la Dumnezeu și, chiar dacă rugăciunea nu este un travaliu teologic, ea poate hrăni o viitoare teologie[4].

Această precondiție a cunoașterii teologice pentru rugăciune este importantă în contextul de față, dat fiind că sugerează un tip de reducție teologică în urma căreia credința nu este eliminată. Dimpotrivă, *cunoașterea* Dumnezeului căruia omul se roagă conferă sens rugăciunii, indiferent dacă este gândire sau simțire/dispoziție afectivă. Lacoste nu separă gândirea de dispoziția afectivă, ci le consideră pe ambele importante; însă trebuie spus că ambele au în comun incapacitatea de a epuiza cunoașterea și experierea lui Dumnezeu.

Fenomenologia teologică a lui Lacoste este o depășire a cadrelor fenomenologiei clasice atunci când descrie rugăciunea. Reducției fenomenologice i se substituie o „reducție liturgică”[5], de natură teologică, în urma căreia experiența religioasă devine o *inexperiență* – termen care,



Szabó Vilmos — *Lumânare* (cca. 1987), ulei pe pânză

➲

Lipsa fricii de duhuri a fost interpretată de Ieronim Thanase ca semn al incapacității de a percepe „spaima cea mare”. Cu alte cuvinte, ca neputință de a afla „clipa aceea fără de început și fără de sfârșit” (p.435) când oamenii „vor descoperi că n-au fost niciodată singuri” (M.Eliade).

Tânărului îi rămâne doar simbolicul rol de a purta „cadavrul trecutului în spate”, odată cu uniforma de general îmbrăcată spre a se feri de frig, uniformă peste care fuseseră suprapuse fote ardelenești și pelerina generalului Calomfir primită împreună cu decorația „Ordinul Mihai Viteazul”: „Ce haină grea, frate Vladimir, parcă ar fi un trup cald care te-a cuprins în brațe ca să te apere de frig”, exclamă visător Ieronim. (p. 433).

Note:

1. În cartea lui Ion Omescu, *Hamlet sau ispita posibilului (1971, ed. II-a, 1999)*, editorii din 1999 au înlocuit abuziv și prostește cuvântul „libertate” prin „ilegalitate”.
2. Minoritarul pitit în Wikipedia după pseudonimul Kun Kipcsak, în dușmănia lui față de valorile culturale ale celor peste 90% de locuitori români din România, a marcat fișa ISABELEI VASILIU-SCRABA din wikipedia, în dec. 2021 ca, vezi Doamne, „nerespectând politica de notabilitate”. Iată-i pe wikipediștii interesați de anihilarea scriitoarei prin scoaterea ei din Wikipedia: Kun (Kunok) Kipcsak, Accipiter GentiliusQ, Donarius, CumanulB, Diesel EngineRo, AdiJapan, MyComp, Alexander Tendler, Vituzzu, Hoyanova, Joshua Jonathan, Enrique Cordero, dintre care multe sunt clone ale comentatorului de youtube zis dan popescu, zis mihail voinea, etc. In aprilie 2022 prezentarea Isabelei Vasiliu-Scraba a fost repropusă spre ștergere din Wikipedia probabil și pentru că a scris despre confiscarea acestei enciclopedii de către o mafie cu interese anti-românești (, https://isabelavs2.wordpress.com/articole/isabelavs-wikipediaro19/). Copiez un fragment din pagina de discuții a wikipediei: „Sunt profesor universitar și am verificat la https://www.worldcat.org/search?q=scraba+vasiliu și în alte baze de date lucrările și citările impresionante ale Doamnei Isabela Vasiliu Scraba. Cunosc și apreciez la superlativ activitatea sa științifică. Criteriul Notabilității mi se pare îndeplinit pe deplin și vă rog să nu ștergeți pagina de Wikipedia a doamnei. Mulțumesc! 188.27.48.179 (discuție) 20 septembrie 2022 13:14 (EEST)”.
3. După cum am aflat de la sora tatălui meu, Viola Duțescu, tânărul actor Ion Omescu îl consulta ades pe soțul ei, Dan Duțescu. Fiindcă anglistul Dan Duțescu a fost întreaga viață recunoscut între confrații din breaslă că este “numărul 1 în România, atât în predarea pronunțării [limbii engleze] cât și în rostirea englezească rafinată” (cf. Andrei Bantaș).
4. vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Suspecta moarte a lui Constantin Noica*, în rev. *Plumb*, Bacău, ian. 2010. Din vomumul *Pseudo-România. Conspirarea deconspirării* (București, 2004, p.85), de Ion Varlam, am aflat că în august 1987 se știa de schimbarea de regim din 1989, dintr-o casetă aflată la radio „Europa liberă” în care erau precizate deja funcțiile pe care urmează a le ocupa Ion Iliescu și viitorul șef al securității, Virgil Măgureanu. Cei doi l-au vizitat la Tescani pe falsul dizident Andrei Pleșu pe 23 august 1989 (ibid.).
5 Fostul meu coleg de școală, inginerul Fârșerotu Sorin, după depunerea actelor pentru părăsirea statului-închisoare, n-a mai putut lucra decât ca gunoier, la vremea când răsfățații regimului concentrațional comunist se plimbau cu stipendii grase dincolo de Cortina sovietică de fier.

■

în opinia mea, trebuie înțeles în mod apofatic, pentru a se delimita termenul de „experiență" care s-ar referi la fenomenele nereligioase. Rugăciunea este o inexperiență, ce se desfășoară într-un „non-loc" și vizează un „non-timp" – adică într-o dimensiune eshatologică, chiar dacă aceasta se dă doar ca anticipare. Conștiința intențională a fenomenologiei nu are nicio priză asupra lui Dumnezeu, fiind mai degrabă o contra-intenționalitate, Lacoste vorbind aici despre o „conștiință înnebunită" sau despre „înnebunirea liturgică a conștiinței" în care omul se *expune* lui Dumnezeu[6]. Rugăciunea și liturghia cheamă conștiința la o convertire de la experiența mundană la inexperiența liturgică[7], într-o răsturnare în urma căreia rugătorul apare ca descentrat, expus lui Dumnezeu, văzut de Dumnezeu: „...cel care se roagă trebuie în fapt să învețe că el nu va ocupa niciodată în fața lui Dumnezeu (în lume în orice caz, și oricare ar fi un destin eshatologic al conștiinței) situația spectatorului, și că el face act de prezență mai întâi pentru a se expune lui Dumnezeu. Vrem să vedem, dar n-ar trebui oare mai întâi să învățăm să fim văzuți, sau să consimțim cel puțin la a fi văzuți fără să vedem noi înșine? Nu e nevoie să elucidăm (in)experiența liturgică pentru a ști că Dumnezeu nu este la dispoziția noastră, că el n-ar putea fi «văzut» fără știrea sa, pe la spate, și că, în orice fel am gândi această relație, nu intrăm în relație cu el fără a fi precedați de inițiativa lui. Din elucidarea ei aflăm însă că ne putem pune la dispoziția lui Dumnezeu. Și că, dacă pentru a interpreta liturghia trebuie să vorbim despre experiență, atunci Dumnezeu va fi de fapt subiectul, iar noi vom fi obiectul acesteia. Nu este deci necesar să cerem sfârșitul inexperienței noastre"[8]. Trebuie spus că pentru Jean-Yves Lacoste cunoașterea lui Dumnezeu care angajează rugăciunea este însoțită întotdeauna de necunoaștere, accentuând incomprehensibilitatea lui Dumnezeu: „Ceea ce nu putem ști despre El trebuie întotdeauna să depășească ceea ce putem ști"[9].

Abordând subiecte teologice, atent la credința Bisericii, Lacoste îmbină fenomenologia și teologia într-un model al suprapunerii parțiale. Descrierea fenomenologică singură este „parțială și fragmentară", de aceea ea face loc teologiei, mai ales în cazul fenomenelor religioase care nu apar după modul de apariție al obiectelor mundane. Modificând conceptele fenomenologiei pentru a le adecva teologiei, într-un exercițiu al negațiilor ce trimite la teologia apofatică, Jean-Yves Lacoste oferă, pornind de la (in)experiența rugăciunii, un model al unei frontiere între fenomenologie și teologie, o zonă de graniță în care cele două se întâlnesc și se suprapun[10].

Christina Gschwandtner: Fenomenologia Sfintei Liturghii

Christina Gschwandtner, specialistă în Jean-Luc Marion și filosofie continentală, a considerat că fenomenologia rugăciunii este insuficient dezvoltată la Marion, dat fiind accentul pus de acesta pe rugăciunea individuală și mentală în detrimentul rugăciunii colective liturgice și dimensiunii corporalității. În consecință, Gschwandtner avea să sublinieze existența altor moduri ale rugăciunii, mai puțin excesive[11], în care este implicat omul întreg și, de asemenea, comuniunea cu ceilalți, cel mai semnificativ mod fiind însăși Liturghia ortodoxă.

Fenomenologia liturghiei se desfășoară tematic plecând de la eterogenitatea timpului și spațiului, semnalată și de Mircea Eliade. Intenționalitatea, concept central pentru fenomenologie, apare în liturghie în cazul unui spațiu organizat în scopul „intenționalității liturgice"[12]. În opoziție cu Lacoste, care vorbea despre non-spațiu și non-timp în *inexperiența* liturgică a omului, Gschwandtner prezintă un spațiu transfigurat de arhitectura sacră, un spațiu care nu dispare, ci mai degrabă îl invită pe om, deschizându-i o lume a comuniunii, angajamentului și transfigurării.

În privința corporalității în rugăciune, Gschwandtner subliniază importanța contextului liturgic și a factorilor pe care fenomenologia întâlnirii mistice i-a ignorat. Ea constată că există rugăciuni liturgice în care ne rugăm pentru sănătatea și sfințirea sufletului și a trupului deopotrivă. Corporalitatea participă la rugăciune prin posturile care pregătesc marile sărbători și prin asceză[13]. De asemenea, pregătirea pentru euharistie implică și trupurile noastre, cu simțurile pregătite prin muzică, rugăciune comunitară și predică[14]. Liturghia este „întrupată"[15], având ca scop comuniunea mistică în trupul lui Hristos care este Biserica[16]. Liturghia „ia ordinarul și îl preschimbă în extraordinar", chemând simțurile la o participare menită transfigurării[17]. De asemenea, „dispoziția afectivă a omului" are în liturghie două dimensiuni: pe de o parte, ea este conștiință a finitudinii și fragilității noastre, pe de altă parte, nevoie de însănătoșire[18].

Gschwandtner subliniază ca esențială trăsătura comuniunii în liturghie. Față de fenomenologia clasică, unde autarhia ego-ului rămâne predominantă (Heidegger, Merleau-Ponty, Henry, Levinas, Marion și Lacoste) și, prin aceasta, ratează comuniunea, în liturghie tocmai comunitatea și comuniunea primează, fără ca această primordialitate să anihileze unicitatea persoanei. Liturghia nu cere pierderea sinelui, ci recrearea și transfigurarea lui prin practică și participare în vederea unui progres în bine[19].

Liturghia este, așadar, o invitație și totodată o primire a omului cu finitudinea lui cu tot, în vederea vindecării și transfigurării vieții și realității: „Liturghia contează pentru viețile noastre în măsura în care ele sunt trăite în existența de zi cu zi, pe acest pământ, cu carnea și oasele noastre, angajați împreună cu oamenii din jurul nostru, cu afectele și emoțiile lor (și ale noastre) în realitatea noastră umană concretă, particulară, finită și deplină"[20].

Descriere Christinei Gschwandtner se vrea riguros fenomenologică, separând cu atenție ceea ce se poate spune prin folosirea metodei fenomenologice de ceea ce se poate afirma de către teologie. Este bine cunoscut accentul pe care Ortodoxia îl pune pe experiență și pe trăire. Întrucât intențiile abordării fenomenologice sunt dezvăluirea structurilor și adevărurilor profunde ale experienței umane, fenomenologia este considerată de Gschwandtner o bună metodă pentru teologie. Prin urmare, o fenomenologie a liturghiei este considerată „benefică filosofiei fenomenologice, teologiei liturgice și gândirii ortodoxe: oferind un temei mai riguros pentru gândirea experienței liturgice și deschizând noi căi pentru gândirea, mai pe larg, a experienței religioase"[21]. La fel ca în cazul lui Jean-Luc Marion, fenomenologia și teologia sunt distinse cu grijă, Gschwandtner recunoscând limitele celei dintâi atunci când se apleacă asupra fenomenelor teologice[22].

Szabó Vilmos *Închinare* (2000)
ulei pe pânză

Note

1 Jean-Yves Lacoste, *Expérience et Absolu*, Kindle ed., PUF, Paris, 1994, cap. „Liminaire"; trad. rom. Maria-Cornelia Ică jr, Deisis, Sibiu, 2001.

2 Martin Heidegger, *Being and Time*, trad. Joan Stambaugh, State University of New York Press, New York, 1996, § 12.

3 Jean-Yves Lacoste, *Fenomenalitatea lui Dumnezeu*, trad. Maria-Cornelia Ică jr, Deisis, Sibiu, 2011, p. 254.

4 Jean-Yves Lacoste, *Expérience et Absolu*, § 54.

5 Jean-Yves Lacoste, *Expérience et Absolu*, § 65.

6 Jean-Yves Lacoste, *Expérience et Absolu*, § 56.

7 Jean-Yves Lacoste, *Expérience et Absolu*, § 56.

8 Jean-Yves Lacoste, *Expérience et Absolu*, § 56.

9 Jean-Yves Lacoste, *The Appearing of God*, trad. Oliver O'Donovan, Oxford Scholarship Online, Oxford, 2018, p. 178.

10 Jean-Yves Lacoste, *The Appearing of God*, p. x.

11 Christina M. Gschwandtner, *Degrees of Givenness: On Saturation in Jean-Luc Marion*, (Indiana Series in the Philosophy of Religion), Indiana University Press, Bloomington, 2014, p. 169.

12 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude: Toward a Phenomenology of Orthodox Liturgy*, Fordham University Press, New York, 2019, p. 184.

13 Christina Gschwandtner, „Mimesis or Metamorphosis? Eastern Orthodox Liturgical Practice and Its Philosophical Background", *Religions* 8, nr. 5 (2017 2017), p. 17, https://doi.org/10.3390/rel8050092.

14 C. M. Gschwandtner, „Mystery Manifested: Toward a Phenomenology of the Eucharist in Its Liturgical Context", *Religions* 10, nr. 5 (May 2019), p. 13, https://doi.org/10.3390/rel10050315.

15 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 89.

16 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 100.

17 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 106.

18 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 141.

19 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, pp. 164–165.

20 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 203.

21 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 54.

22 A se vedea și Nicolae Turcan, „A Phenomenological Turn of Eastern Orthodox Theology", *Crossing: The INPR Journal* 2 (November 2021), https://doi.org/10.21428/8766eb43.fdfad341.

■

Din subteranele creației (III)

Radu Bagdasar

Dinamica automorfă de-a lungul genezei

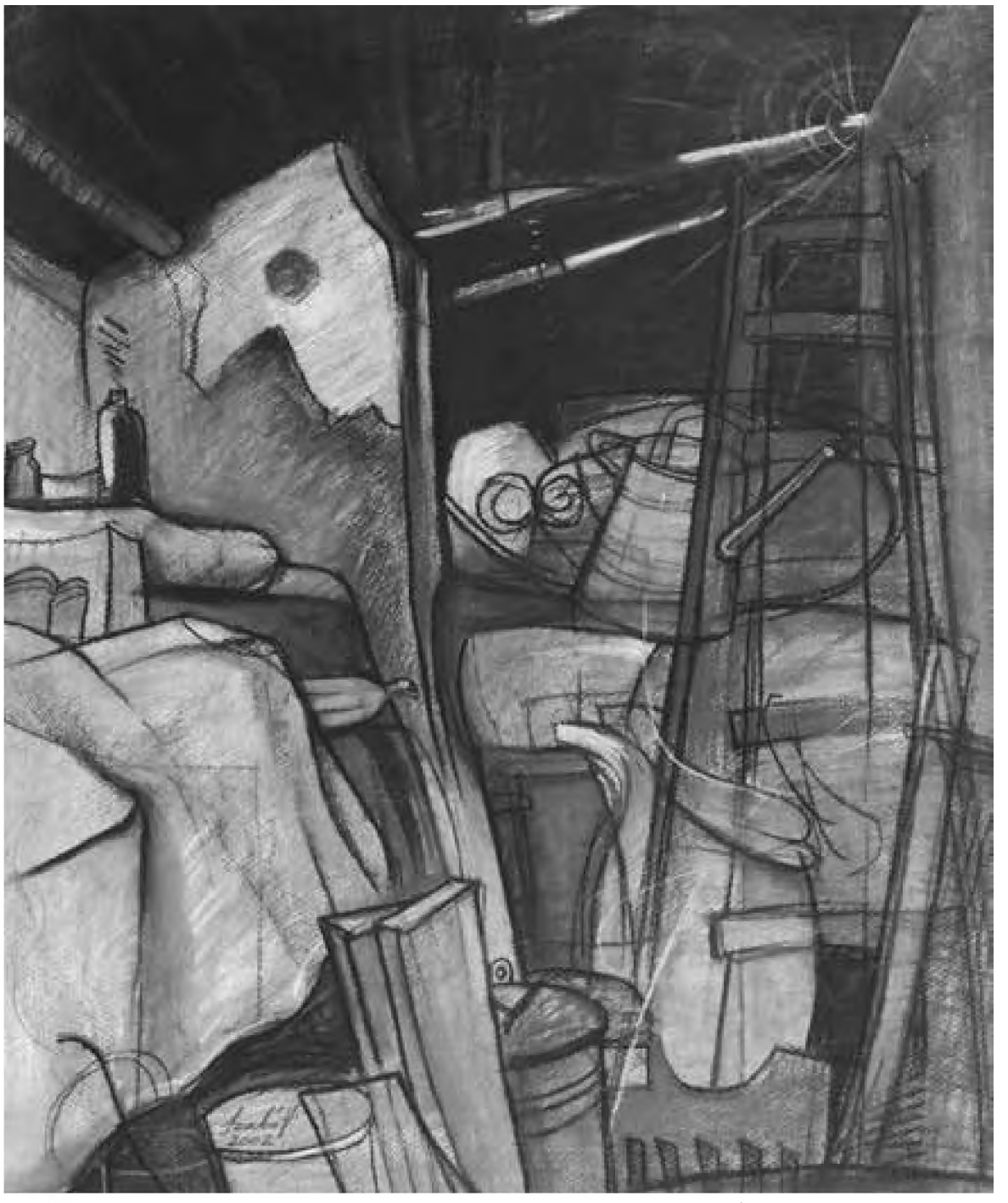
Rolul funcției automorfe nu se oprește la nivelul incipitului, pentru că nu numai incipitul, această iluzie primară, are o dimensiune creativă. Ea acompaniază dezvoltarea ansamblului proiectului și este responsabilă de toate schimbările majore ale acestuia. Deciziile strategice îi aparțin. Atunci când, lucrând la textualizare, autorul se abate de la datele fixate prin plan, vedem blocuri textuale apărând *ex nihilo*, recte, în cazul poeziei, textul în mare parte. Ansamblul acestor blocuri lipsite de antecedente avantextuale (macroscopice) îl vom numi *invariant genetic* sau *text poros*. El se naște *tale quale*, fără nici un fel de preliminarii și nu poate fi explicat pe baza datelor furnizate de dosarul manuscris. Pentru a fi mai expliciți, să luăm primul vers din cel *Al douăzecișinouălea* poem de René Char considerat în două versiuni succesive ale poemului.

1. D'une allée étroite encombrée de débris, de fragments de brique [...]

2. D'une allée, d'une grève – et les astres

Pentru a detecta textul poros trebuie să vedem porțiunile de text din prima variantă pe care cea de a doua nu le modifică, deci materia care apare direct formatată în cadrul procesului genetic și pe care îl traversează apoi până la sfârșitul genezei fără modificări de conținut. În cazul poemului lui René Char, textul poros este ideea de alee așternută cu un material grunzos, care scârțâie sub pași. În mod complementar, ameliorările – cu apariția sintagmei „astres clignotent, gravitent" – constituie *textul variant*. Dacă textul poros este întotdeauna produsul funcției automorfe, câteodată, ca în cazul acestui poem, când mutația de sens este importantă implicând deplasarea dinspre material spre metafizic, textul variant însuși poate fi la rândul lui atribuit dinamicii automorfe.

Nu trebuie să subestimăm importanța textului poros pentru că el este cel mai adesea marca individualizantă a autorului, ceea ce țâșnește în mod spontan din spiritul lui sub o formă definitivă. Chiar la autorii de spirit predominant artizan găsim asemenea „sintagme" spontane. După o primă versiune pusă pe hârtie, textul crește numea *Keimwörter* (cuvinte germene), cuvinte fecundante intervenite într-un punct sau altul al creșterii textului și care evoluează amplificându-se în sintagme sau secvențe mai importante din corpul textului final. Novalis (1993, 8) evocă din interior fenomenul textului poros când vorbește de „idei subite (cele mai bune după el n.n.), cele care sunt născute astfel în cursul scrisului, în ignoranța a ceea ce el vrea să zică propriu-zis, dar sub protecția acestui savoar divin [...]". Flaubert însuși, campion mondial al preliminariilor gândite și răzgândite, cu zece pagini de avantext pentru a singură pagină de text final, prezintă în manuscrisele lui „structuri aproape definitive -, ca și când ar fi vorba de un pre-scris, de un întotdeauna acolo, înainte chiar de orice lucru la scriitură" (Grésillon 2016, 189). Concluzia nu poate fi decât că în jocul conștient (preparatoriul)/inconștient (textul poros), cel de al doilea termen din care ies brusc pepite de aur ia câteodată inițiativa dezvoltării textuale fără ca scriitorul să știe cum.



Szabó Vilmos — *În magazie* (2002), pastel, hârtie

Că dinamica automorfă vertebrează întreaga geneză și rămâne activă până la sfârșitul ei este vizibil în textele lui La Bruyère. La Bruyère publică în timpul vieții sale opt ediții ale *Caracterelor*. Fiecare dintre ele, și mai cu seamă ultima, prezintă substituiri și adăugiri în raport cu ediția precedentă. Modificările se fac în cadrul textualizării finale, dar nu toate aparțin nivelului microscopic. Unele dintre ele reprezintă veritabile mutații de concepție precum cea care pune statul înaintea monarhului.

O situație analogă, de mutații macroscopice la nivelul planului, am menționat deja pentru ediția Furne a *Iluziilor pierdute*. Cum schimbările de tip automorf pot continua chiar când geneza este avansată sau după publicarea unei opere, Balzac are la un moment dat revelația faptului că neglijase o dată fundamentală a epocii sale – revoluția industrială – și implicit racordurile subterane care se stabilesc între sentimentele umane și noul context tehnic al epocii. În consecință, introduce în roman episodul în care David Séchard dezvăluie Evei, devenită geranta tipografiei paterne, secretul unui procedeu revoluționar de fabricare a hârtiei din celuloză și nu din deșeuri textile ca până atunci. Consecințele în plan cultural și uman ale noului procedeu sunt incalculabile. Mult mai ieftină și mai abundentă, hârtia din celuloză a condus la democratizarea cărții, altfel spus a culturii, la împlinirea visului iluminist de elevare a maselor prin cultură și implicit la progresul societății. Potențialul calitativ al pasajului nou introdus induce modificări iradiind la distanță. O notă marginală scrisă de mâna lui Balzac însuși le indică la paginile 401, 423, 424, 425, 426, 427 ale manuscrisului. Conform definiției macroscopicului, care presupune implicații ramificate și masive, este evident că substanța pasajului nou introdus aparține macroscopicului, probabil planului.

Într-o logică tendențială, dinamica automorfă acompaniază edificarea proiectului până la sfârșit cu o intensitate în principiu descrescătoare dar cu posibile erupții intermediare sau finală. Așternând pe hârtie primele pagini dintr-un nou roman, Virginia Woolf (*A Writer's Diary* 11 mai 1920) încearcă voluptatea pe care i-o produce „[...] forța creatoare care clocotește atât de agreabil când începi un nou roman se liniștește după un timp, și atunci mergi înainte fără întrerupere". Scriitoarea are totuși o

particularitate genetică: întâmpină dificultăți majore în conceperea felului în care se produce actul final, felul în care organizează căderea cortinei. Faptul obiectiv că tușa finală poate schimba sensul ansamblului o face să se bucure de o importanță deosebită și de o anumită autonomie în economia textului. Iar Virginia Woolf are aproape întotdeauna dificultăți de concepție ale acestui acord final. Paralizată de problematica ultimului capitol al romanului *Orlando*, Woolf notează exasperată (*A Writer's Diary* 11 febr. 1928): „Întotdeauna, dar întotdeauna, ultimul capitol îmi scapă din mână". Plictiseala, uzura morală a subiectului, dorința de a evita o cădere a cortinei banală își spun cuvântul. Cinci luni mai târziu, pe 20 iunie 1928, nu vede încă un sfârșit pentru romanul în cauză: „Sunt atât de dezgustată de *Orlando* încât nu mai pot scrie nimic.[...] Mi-am pierdut aproape și puterea de a citi"[2]. Woolf intrase clar în faza de cristalizare a categoriilor. Pradă aceluiași tip de dificultate, Ionesco declara în *Notes et Contre-Notes* că pentru *Cântăreața cheală* / *La Cantatrice chauve* existau mai multe finaluri posibile și că cel adoptat finalmente a fost reținut de comun acord cu actorii implicați pe platoul de repetiții. Argumentul lui Ionesco a fost că piesa, „expression de l'hétérogénéité", este susceptibilă de a avea mai multe finaluri. „Straniul, insolitul se poate exprima scenic foarte bine prin sosirea unor personaje care n-au nimic de-a face cu celelalte sau prin nu importă ce altceva. Totul este contingent, deci toate sfârșiturile sunt posibile; [...]" (Ionesco 1996, 84). Când proprietarii de mici săli de teatru și regizorii știau că Ionesco scria o piesă o doreau atât de rapid încât Ionesco era obligat să găsească un final pe care nu era capabil să-l conceapă într-un interval de timp atât de scurt. De unde acest gen de soluții astucioase. Natura subiectului autorizează însă în acest caz precis excepția de la puritatea auctorială a soluției. În fond, Molière proceda la timpul său cam în același fel când invita actorii cu copiii lor la repetiții pentru a rectifica textul unei piese în funcție de reacțiile celor mici înaintea premierei. Aragon este și el ambarasat de fraza finală care i se pare tot atât de importantă și dificilă ca și fraza de deschidere. Pentru romanul *Voyageurs*, susține că fraza seminală este: „Prima dată când Aurélien a văzut-o pe Bérénice o găsi de-a dreptul urâtă, dar la sfârșitul, tragic, al parcursului eroilor, Aurélien și Bérénice de care cel dintâi va cădea îndrăgostit, odată Bérénice moartă, scriitorul a avut mari dificultăți pentru a găsi fraza de încheiere: „Acum trebuie s-o readucem acasă...", (frază analogă celei a lui Dostoievski din finalul povestirii *La Douce*: „[...] când o să o ducă mâine, ce se va alege de mine?"). Iar finalmente, Aragon conchide agasat: „[...] nu va trebui oare să se scrie o întreagă carte asupra frazelor terminale, ca să se știe o dată pentru totdeauna unde duce această potecă nenorocită." (Aragon 1969, 95).

Avantextul și întreaga documentație care gravitează în jurul capodoperelor dovedesc că dinamica automorfă este motorul progresiunii de la o etapă genetică la alta și al tuturor schimbărilor importante de concepție. Fenomenul

Szabó Vilmos *Nimicuri* (cca. 1992)
ulei pe pânză

este reperabil în genezele operelor celor mai diverse sub raport tipologic: *Divina comedie* a lui Dante, *Faust* de Goethe, *Ulise* de Joyce, *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, *Lumină de august* de Faulkner, *Subsolul* lui Dostoievski, *Cezara* lui Eminescu sau *Falsificatorii* lui Gide.

Este motivul pentru care un spațiu enorm ne-a fost necesar pentru a clarifica cel puțin aspectele cele mai importante ale procesualității automorfe. În vreme ce dinamicile paradigmatică și, respectiv, sintagmatică sunt mai degrabă o chestiune de artizanat, de simț al limbii și îndemânare narativă, dinamica automorfă concentrează toată problematica complexă, paradoxală, care contrazice așteptările simpliste, inovează disruptiv, uimește și stârnește admirația pentru ceva imposibil de atins de omul de rând. Nu trebuie deci ca lectorul acestui text să fie mirat de spațiul enorm acordat fenomenului automorf, în vreme ce celorlalte două dinamici – paradigmatică și sintagmatică - ce par pe picior de egalitate cu ea dar în realitate nu sunt nu li s-au acordat decât câteva pagini. În fapt, o viață întreagă n-ar fi suficientă pentru a ilumina în profunzime ce se întâmplă în spiritul creatorului când inventează. Or dinamicile sintagmatică și paradigmatică sunt o chestiune de îndemânare, artizanală, cu un coeficient mult mai redus de creativitate. Singurul care contrazice această regulă, în afara lui Rabelais, Swift și autorii de gen scurt precum La Rochefoucauld sau La Bruyère, este Céline.

Szabó Vilmos *Colț de șură* (1997), pastel, hârtie

Referințe bibliografice

Aragon, Louis (1969), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève: Editions d'Art Albert Skira.

Grésillon, Almuth (2016), *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris: CNRS Editions.

Ionesco, Eugène (1996), *Entre la Vie et le Rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris: Gallimard.

Novalis, Friedrich (1993). *Lettres de la vie et de la mort 1793-1800*, Monaco: Editions du Rocher.

Note

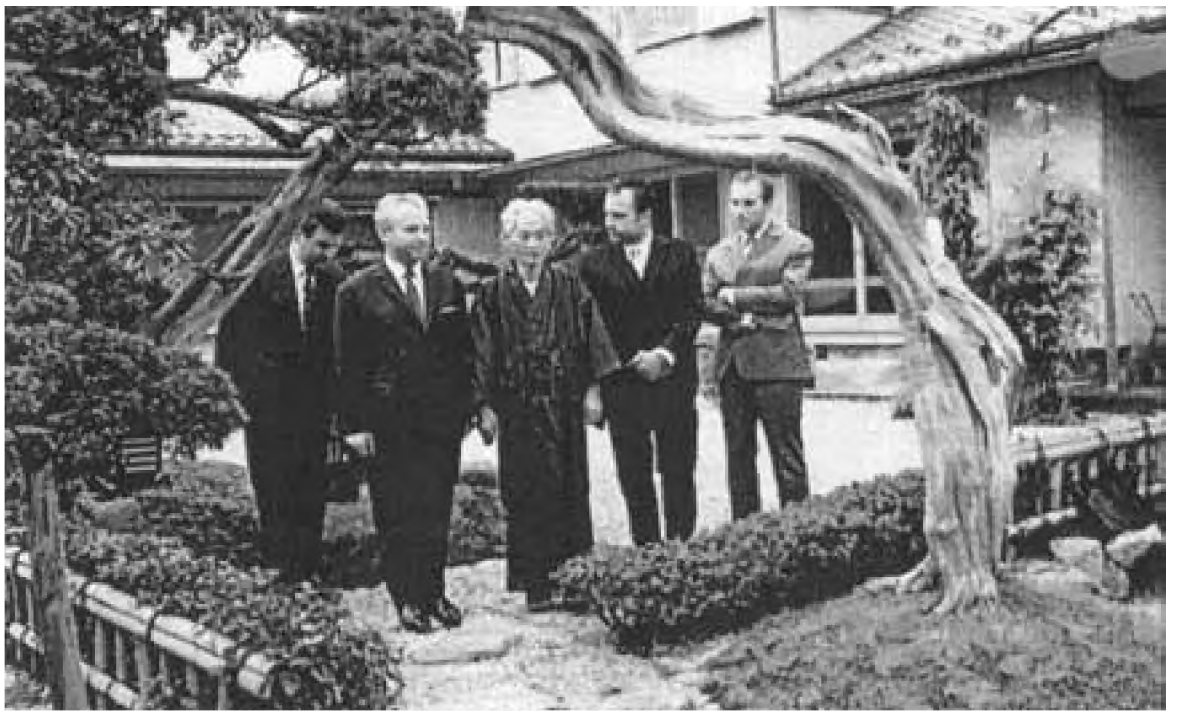
1 (1905 – 1977), autor, în anii 1930, al unei metode inovante de ediție genetică aplicată la ediția de referință de la Stuttgart a poeziilor lui Hölderlin: *Sämtliche Werke* (8 volume, 1946-1985).

2 O explicație a acestei sleiri imaginative poate fi faptul că ea nu practică genezele polifonice, lucrul alternativ la mai multe proiecte. Este o monogenetică.

■

„Ideea de a-l întâlni pe Yasunari Kawabata a fost numai a mea”

de vorbă cu Aurel Rău, cunoscutul scriitor clujean



În grădina casei la Yasunari Kawabata. De la dreapta Liviu Petrina, A. Rău, Y. Kawabata, Gr. Aldea, Fl. Țuiu.

În 1968, când marele scriitor japonez a luat Premiul Nobel pentru Literatură, revista *Tribuna* a fost singura publicație din România care a tipărit un interviu cu proaspătul laureat, interviu datorat diplomatului și publicistului Liviu Petrina, care lucra atunci la Ambasada României din Tokyo: *Interviu cu Yasunari Kawabata, în exclusivitate pentru revista „Tribuna”*, în *Tribuna*, an XII, nr. 50 (620), 12 dec. 1968, p. 8. Tot Domnul Livu Petrina a tradus și publicat, tot în *Tribuna*, și discursul pe care scriitorul l-a susținut la festivitatea de acordare a Premiului Nobel: în *Tribuna*, anul XIV, nr. 36 (710), 3 sept.1970, p. 8, și în nr. 37 (711), 10 sept. 1970, p. 8.

În 1972, poetul clujean Aurel Rău, care era atunci parlamentar, făcând o vizită în Japonia, a cerut să aibă o întrevedere cu Yasunari Kawabata.

Rememorăm, iată, după 50 de ani, miraculoasa întâlnire a Domnului Aurel Rău cu Yasunari Kawabata. Am zis „miraculoasă”, pentru că, la câteva luni după acea întâlnire, scriitorul japonez s-a sinucis. **(Ilie Rad)**

– Stimate Domnule Aurel Rău, în toamna anului 2022, am avut ocazia de a vizita Japonia. Documentându-mă pentru această călătorie, am aflat că sunteți, probabil, împreună cu diplomatul Liviu Petrina, singurii români în viață care l-au întâlnit pe marele scriitor japonez, Yasunari Kawabata, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (1968). În ce împrejurări ați ajuns să faceți călătoria în Japonia, alături de Aurel Vijoli[1] și Miron Constantinescu[2]?

– Eveniment din anul 1971. Mi s-a comunicat într-o zi, de la Biroul Marii Adunării Naționale, că am fost inclus, ca deputat, într-o delegație de schimb parlamentar, în Japonia. În baza acestei programări, călătoria, pentru mine un noroc literar, a demarat și a avut loc.

– Cum ați colaborat, în timpul delegației, cu cei doi lideri importanți ai sistemului comunist din vremea respectivă?

– Am avut relații normale și sumare cu conducerea delegației, ca unul din membrii delegației singurul nu din București, și nu cu o funcție politică. Dar nu îmi amintesc, poate și din cauza anilor scurși, să se fi aflat la conducerea delegației, eventual pe toată durata vizitei, și Miron Constantinescu. Demnitar pe care eu l-am văzut prima dată la Cluj, în 1956, în timpul evenimentelor din Ungaria, când era venit într-o brigadă a Comitetului Central, și s-a întâlnit, pentru o discuție, istorică, și cu Lucian Blaga, iar mie, într-o întrevedere separată cu câțiva scriitori români, majoritatea redactori ai revistei *Steaua*, mi-a lăudat, în treacăt, un pastel dintr-un ciclu de poezii despre petroliști. Deci, dacă el ar fi fost prezent, memoria mea nu l-ar fi rătăcit, dintr-o astfel de aură.

Sau poate că va fi figurat, mai mult cu numele. Ca printr-o ceață, îl văd făcând figură de mai distins, între alți „ideologi” ai vremii, cu funcții de conducere, și în diverse ședințe din București, la mese de prezidii, unde se dădeau îndrumări cum să se scrie sau se aduceau critici conducerilor revistelor literare, una, la Comitetul Central al partidului, de multe emoții. Bunăoară, în Japonia, să fi fost prezent, din rațiuni de protocol, în prima zi a programului de vizite, când eu eram desprins din grup, pentru programul meu separat, care va fi obiectul acestei discuții, după 50 de ani. La cârma corabiei noastre de naviganți, a celorlalți, într-o misiune „de prietenie”, în răspuns unei vizite a unei delegații japoneze similare, în România, îl văd doar pe conducătorul delegației la propriu, Aurel Vijoli, un priceput om, parcă și un bonom, în Finanțe, cu un aer de astronaut, pe care i-l dă o cască mare albă, cât un hârdău, de genul căreia purtăm fiecare din noi, câte una, pe cap, în timp ce vizităm un complicat și enorm șantier naval, pentru care ne-am deplasat, într-un tren „monorai”, o senzație, să spui, a omenirii, prin inedit, în orașul Osaka. După cum îl văd și luând cuvântul, decent, în numele grupului, fie la primirea în cele două Camere ale Parlamentului japonez, de unde ne alegem cu câte două insigne sau ecusoane, ca niște bumbi, auriți, de pus la butonieră, sau ca mici bijuterii, pe care mie mi le va fura, în locuința mea din Cluj, după vreo doi ani, un copil hoț de cartier, intrat într-o zi printr-un geam deschis și care, când va fi prins, adus pentru confruntare cu păgubitul, le vânduse. Respectiv nu le mai am, precum majoritatea imaginilor din programul de grup, din memorie. Imagini din care să salvez una cu o cină, cu care s-a încheiat ziua navală, festiv, la un restaurant tradițional, elegant, din orașul port, în care stăm toți la câte o măsuță joasă, pătrată, așezați direct pe podea, cu picioarele încrucișate, și în unghi drept, încercare nu ușoară. Dar și cu câte o gheișă în spatele nostru, în kimono înflorat, învățându-ne cum să apucăm, dintr-o farfurioară de smalț, cu două bețigașe înflorate, niște prăjiturele făcute dintr-un praf de pește uscat, sau dintr-un fel de halva și orez. O zi după care eu voi avea, plecând de aici, în dimineața următoare, din nou un program numai al meu, pentru o aventurare, prin câmpuri cu verzi culturi de ceai, într-o mașină, până în orașul Ueno, al nașterii marelui părinte al formei poetice *haiku*, Matsuo Bashô.

– Cum v-a venit ideea sa cereți o întrevedere cu poetul Yasunari Kawabata?

– Ideea de a-l întâlni pe Yasunari Kawabata a fost numai a mea. S-a întâmplat ca, din partea Ambasadei Japoniei la București, în timpul pregătirilor plecării, să îmi fie pusă întrebarea dacă am vreo preferință, ca om din Cultură, din delegație, pentru ceva personal, pentru când mă voi afla în programul parlamentar de prietenie. O procedură aflată peste obiceiurile din statul nostru democrat-popular. Și am răspuns grabnic, prevalându-mă de autoritatea Premiului Nobel, pe care romancierul, membru al Academiei Japoneze de Arte și fost vice-președinte al Pen-Clubului internațional, îl deținea (primul, acordat unui scriitor japonez), că aș dori să mă pot întâlni cu acest scriitor simbol. Citisem cartea lui recent tradusă în românește, de proză, *Kyoto sau Tinerii îndrăgostiți din străvechiul oraș imperial*, iar în revista *Paris-Match*, nu de mult, un articol, cu o fotografie-reportaj (interviu, parcă) despre el și opera lui. Cartea era una reprezentativă, ca de impresii de călătorie, aprinzând totodată o dorință de a te afla călător în acel peisaj de civilizație și spiritualitate, un miraj.

– În ce limbă a avut loc discuția? Știu că Dvs. vorbiți franceza, iar Kawabata cunoștea engleza!

– Întâlnirea a avut loc în locuința lui Kawabata de la Kamakura, fostă și ea capitală imperială,

oraș dintr-un golf al Pacificului, despre care am potrivit, la plecare, într-un carnet, o poezie de notație. Și spre care s-a mers cu două mașini, în prima zi după sosirea în Japonia. Discuția a avut loc prin intermediar, în japoneză. Traducător fiind, prezent în delegație, din partea Ministerului de Externe, ca diplomat, Liviu Petrina. Care traducea întrebările, sau ce spuneam eu, și apoi răspunsurile, rezumativ, ale scriitorului-gazdă, pentru că pe o casetă se și înregistra. O tehnică, de acum istorie. Kawabata știa într-adevăr limba engleză, dar a spus că preferă să se vorbească în japoneză.

– Am înțeles că dialogul a demarat destul de greu, poetul spunând că vorbește mai greu decât scrie!

– Dialogul nu a demarat greu, dar a fost destul de anevoios, datorită mijloacelor materiale, în suferință. Totuși generos pentru o comunicare, să-i spui, de suflet. Pe care am relatat-o sau rezumat-o, parțial, în articolul din cartea pe care am scris-o după întoarcere, însemnări de drum și antologie cu traduceri de versuri (În inima lui Yamato, 1973). La întâlnire au mai fost prezenți un deputat japonez și doi ziariști români. Unul, din partea conducerii Ambasadei noastre din Tokyo, Grigore Aldea, care cândva, mai târziu, va scrie și el despre această întâlnire, a mea, într-o carte de amintiri diplomatice[3], al doilea fiind ziaristul Florea Țuiu.

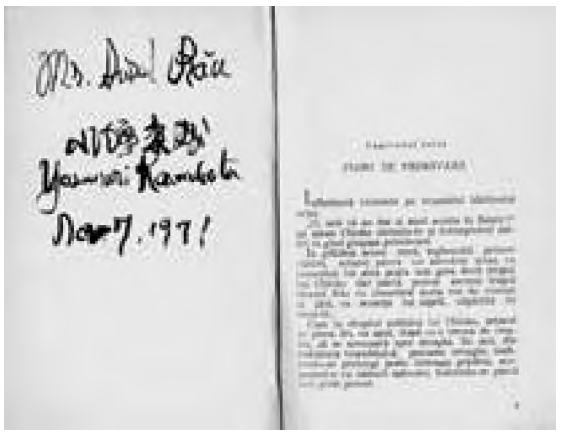
Au fost, la început, doar schimburi de cuvinte, amabilități, de pe ambele părți, din partea mea lăsându-se să se înțeleagă doar că mi-am imaginat întâlnirea ca un prilej de o convorbire în baza unor impresii ale mele de lectură, de prin ani, și din ce știam din unele cărți românești dintre cele două războaie. Din apariții mai noi, romanul-poem Țara zăpezii, încă nu tradus în românește, *Pays de neige*, cu întregul rafinament al unui stil estet.

Textul despre întâlnirea din 1971 a putut fi redactat doar cum a fost publicat în cartea mea din anul 1973, În inima lui Yamato, cu o grijă și în legătură cu felul cum e citit el acasă, fără vreo miză, respectiv nu într-o modalitate întrebări și răspunsuri, formulă care, față de scriitorul fin, ca de „secol de aur", *heian*, ar fi comportat ceva de impolitețe sau de abuz. O aflare, în fapt, într-o comunicare, cu o restabilire a unui umblat printre cuvinte, la reciproce intuiții, într-un mod, să-i spui, beletristic, cumva în cheia stilului de semitonuri, sau fragmentar din Țara zăpezii, lucrând mai mult cu impresie, ca între existent și inexistent.

– Ați spus că la acea întâlnire, scriitorul japonez v-a dat două cărți cu autograf. Despre ce cărți e vorba? Le mai păstrați?

– Kawabata mi-a dat, de fapt, o singură carte, în două volume, în limba engleză, traducerea romanului *Genji*, de Doamna Murasaki (*The Tale of Genji*). Autoare de care a venit vorba, într-o evlavie, cu opinia că acest roman, scris acum o mie de ani, într-un secol de aur, ar fi cel mai bun din Țara Soarelui Răsare. Așa considerând el. Cel de-al doilea autograf era pe exemplarul din ediția franceză, pe care-l aveam cu mine.

Dar fiindcă spuneți că mi-a „dat", *dat-urile* au fost reciproce. Să te imaginezi în deputația unui Spătar Milescu la curtea împăraților Chinei, fiindcă și eu mă înscriam într-un ritual, oferind alte două prețiozități: o antologie recent apărută, cu traduceri *Din lirica japoneză*, cu versuri din



toate timpurile, elegantă, pe hârtie fină, cu ilustrații de Emil Chendea, și un album cu picturi Tonitza! Picturi la care el observă, după o simplă răsfoire, ceva din linia ochilor de copii, estompată; cu o tandrețe din stampele venite pe vapoare, în Europa, până în picturile unui Claude Monet.

Dar, semn al unei bune-voiri, de fapt, care mi-a fost arătată, autografele au fost *trei*; al treilea, pe cartea cu numele orașului Kyoto, fost capitală imperială, în afară de Kamakura, Nara și Tokyo, prevăzut a fi vizitat, și care ne va fascina. Roman despre care am avut vreo două fraze de aprecieri, de cititor, în parte la tradițiile și ritualurile despre care se vorbește acolo, atât de pe larg și viu; și la adresa acțiunii, de o rarefiere și un lirism, în centru cu delicatețea/frumusețea unui personaj feminin, Chieko, parcă numai un pretext pentru a fi descrise toate închinările și pelerinajele la temple, ale personajelor, într-o bucurie a scrisului. Un scris intelectual, cu unele plusări, ca în fraza: „Chieko urcă treptele de piatră. În templul din Jigonji urmau să vadă portretele lui Taira-no-Sighemori și Minamato-ni-Yoromito, pe care scriitorul Malraux le socotește că fac parte dintre capodoperele lumii." Autografele, toate trei, fiind făcute în aceiași termeni, constând din numele meu și al său, scrise apăsat, cu tuș gros, și data de „7 noiembrie 1971"; al său – repetat și în caractere nipone, cred; de o artă de caligraf, ca o camee, sau, într-o poezie *haiku*, un „kigo".

– La plecare, Kawabata v-a oferit două flori, rupte chiar atunci din grădina sa. Ce ați făcut cu ele?

– Florile erau una galbenă și una albă, pe care le-a rupt atunci din doi arbuști, din fața casei, în grădină, la ieșire, pentru care ne-am întors din mers, numai noi doi, ca un gest de bun rămas. Cum se și vede în una din fotografiile care au fost făcute în acea zi frumoasă, de început de toamnă. Le-am mutat în amintire.

– Cum vi s-a părut starea poetului, starea lui sufletească? Pentru că, la câteva luni după acea întâlnire, Kawabata s-a sinucis, prin intoxicare cu gazul de la bucătărie! Prevestea ceva această dramă?

– Din tot ce mi-a spus, din tot ce s-a discutat, nimic nu prevestea această dramă, a sinuciderii. Cum mi s-a părut starea lui sufletească? De un perfect calm și de o responsabilitate a unui înțelept-sinteză între șintoism și budism, cele două religii, fundamentale, ale țării lui de insule și cutremure.

– În discursul ținut la primirea Premiului Nobel[4], Kawabata și-a exprimat cumva disprețul pentru cei care se sinucid, făcând următoarea trimitere la actul sinuciderii: „Oricât de înstrăinat s-ar putea să fie cineva în lume, sinuciderea nu e o formă de autoiluminare. Oricât de admirabil s-ar putea să fie, un om care se sinucide este departe de regatul sfinților... [...] Eu nici nu-i admir, nici nu simpatizez cu cei care... s-au sinucis."

– E un secret pe care marele scriitor, un tainic și un elevat, l-a luat cu el. Când l-am întrebat ce crede despre sinuciderea scriitorului devenit o celebritate, Yukio Mishima, la care ținea, un fel de discipol al său, fiindcă în articolul din revista franceză îi fusese reprodusă o replică (a lui Kawabata), la vederea capului tăiat, așezat pe o pagină de ziar, mânjită cu – sau pe o baltă de – sânge, „Ce mizerie!", a schimbat brusc subiectul, după ce a spus că, înainte de a-și face „sepuku", celălalt, care abia își terminase de scris ultimul volum dintr-o trilogie, ar fi recitat un scurt poem5, răspunzând că referirea a fost la spectacolul dezagreabil, de pe ziar, și atât! Și că în religiile țării lor reprezentările despre drepturile unui ins de a decide în legătură cu viața și moartea sa sunt diferite față de cele din Europa.

În afirmația, în răspuns la o întrebare a mea, că atunci când va veni în Europa, în primăvara anului viitor, respectiv și în Polonia, unde îi fuseseră traduse mai multe cărți, s-ar putea să vină și în România, nu era nicio ezitare. Îi precizasem că am acordul președintelui Uniunii Scriitorilor din România, când îi fac această propunere. O promisiune că va scrie „un gând" către cititorii săi români, în această perspectivă, pe care i-am cerut-o, și despre care am spus în „interviu", era nu formală. Se stabilise și cum ar putea să îmi parvină textul, urmând a fi publicat în revista *Steaua*.

– Ați publicat o carte legată de întâlnirile Dvs. cu mari poeți ai lumii, unii dintre aceștia laureați Nobel pentru literatură[6]. Dintre toți aceștia, care v-a impresionat cel mai mult și de ce?

– Cartea mea, la care vă referiți, este și cu poeți străini, și cu români. Între ei, Tudor Arghezi și Lucian Blaga. Laureații premiului Nobel au fost vreo cinci. Unii *erau* când i-am întâlnit, iar alții *au devenit* ulterior. Dar, fiindcă trebuie să aleg, poetul care m-a impresionat mai mult a fost Saint-John Perse. Pe care l-am întâlnit într-o vilă a sa de pe malul Mediteranei, din sudul Franței. El a ales să fie incinerat, iar casa în care a locuit să fie vândută. Un poet mag al verbului, care a spus, într-un poem: „Voi locui numele meu!"

– Vă mlțumesc foarte mult!

Dialog realizat de **Ilie Rad**
Cluj-Napoca, 20-22 decembrie 2022

Note

1 Aurel Vijoli (1902-1981) a fost Guvernator al Băncii Naționale a României (1947-1948), apoi ministru de Finanțe (1961-1968).

2 Miron Constantinescu (1917-1974) era în 1971 rector al Academiei „Ștefan Gheorghiu". Ambii demnitari erau în acel moment parlamentari și membri ai CC al PCR.

3 Grigore Aldescu-Aldea, *Diplomați români în Japonia*, evocări, Editura Victor, București, 2007.

4 Discursul a fost publicat, în traducerea domnului Liviu Petrina,în *Tribuna*, anul XIV, nr. 36 (710), 3 sept.1970, p. 8, și în nr. 37 (711), 10 sept. 1970, p. 8).

5 Versurile erau următoarele: „Vântul de noapte șuieră:/ Da, cel mai bine e să mori/ Precedând și lumea/ Și pe toți care se tem/ Să cadă asemeni florilor."

6 Aurel Rău, *Întâlniri cu scriitori: Saint-John Perse, Lucian Blaga, Ilya Ehrenburg, Tudor Arghezi, Yasunari Kawabata, George Călinescu, Ernst Jünger, M. R. Paraschivescu, Ghiorghios Seferis*, Editura Univers, București, 1976.

■

„În mine e cuvântul…”

Constantin Cubleșan

Poezia lui Miron Scorobete vine din freamătul materiei începuturilor, freamăt profund pe care îl percepe și îl recompune într-o dramatică decantare a existențialității firii, contemplată în universul primar al acesteia. Nu e însă o poezie peisagistică și nici atât evocatoare a satului arhaic, deși elemente din acest areal pitoresc se regăsesc din belșug ca tușe de culoare frustă în tablouri mai degrabă dominant afective decât picturale. Lumea se alcătuiește, în viziunea sa, din elemente primordiale, dintr-o ritualică desfășurare a mersului natural al ființelor prin robia zilnică a travaliului, ducând cu sine și în sine legătura veșnică a trecătorului diurn cu eternitatea: „Trec vacile enorme cu șoldurile scoase/ și cu spinările tăind printre nori./ Etern înjugate la un jug nevăzut/ trag după ele păduri cu ape, jivini și ecouri.// Unde copita se pune pământul se lasă,/ unde botul adulmecă iarba țâșnește din rădăcină,/ frăgezită spre limbile aspre. Izvoarele/ se dau sorbite fără de vină.// Ugere grele peste urzici unde șerpii/ răsuciți în vis tresar să le fure –/ laptele nopților grele de lună/ se bate lung de femure.// Prin fumul curat de rășină clopote vechi/ atârnate în lanț de grumaz – balang peste vale./ Parcă în pietre celebre/ se urnesc spre-nălțimi catedrale.// Ape le-ntind curcubee să urce/ spre adăpătoarele norilor, la albastrele curți/ când ele, enorme, rumegând în tăcere,/ își duc viteii în burți” (*La albastrele curți*). Tablourile anotimpurilor sunt fabuloase, copleșitoare pentru orice prezență, poetul regăsindu-se nostalgic într-o atmosferă pe cât de comun-telurică pe atât de diafană: „Când vine frigul ne-nfundăm în casă/ ca dangătu-ntr-un clopot atârnat/ în golul șurii de cureaua roasă/ și totu-n jur e vechi și nemișcat// și totu-n jur e ca o destrămare/ și ca un geamăt până când se face/ că din văzduh se prăbușește-o zare/ și cade pe pământ o albă pace.// pe care-o vezi și care se depune/ mănos pe gard, pe cumpănă, pe ghizd,/ făcând din destrămare o minune/ căreia încă poți să te deschizi,// o pace peste care se întoarnă,/ când dă spre-amurg un licăr vioriu,/ penumbra clinchetului unei nopți de iarnă/ când nu-i devreme și nu e târziu// și când începe-ncet să se desprindă/ rășina de pe brad: acu, acu./ sub lumânări, precum dintr-o colindă/ învie-ncet o lume care fu” (*De iarnă*).

A debutat editorial în 1962 cu volumul *Manuscris*, adăugându-se astfel generației șaizeciste, cum se preferă azi o anume clasificare, fără a se rosti însă tranșant (programat), prin verbul său poetic, întru dezlegarea din chingile proletcultului ca și a realismului socialist, pe care, oricum, îl ignoră cu desăvârșire, aducând în actualitate freamătul ancestral al trăirilor unui *illo tempore* întruchipat în tradiții și datini cu profunde vibrații religioase, implicate metaforic în orice fapt al vieții, ca în acest baladesc *Motiv de colindă*: „Pe-o cărare neștiută/ merge, stă, iar merge-o ciută.// Ochii-i ard ca fulgerul,/ stă să-i crape ugerul:// duce-un sâmbure de viață/ strâns într-un ștergar de ceață.// Trece ciuta pe cărare –/ stă pădurea-n adorare,// din năpraznicele stânci/ înfloresc izvoare-adânci,// lupii palizi și flămânzi/ cad în bot și se fac blânzi,// vulturii prind să rotească/ o coroană-mpărătească.// Ciuta merge și iar stă/ ca-n Ajun o Precistă”.

Universul acesta al câmpurilor și pădurilor ancestrale, fremătând în puritatea lor existențială; halourile unei rusticități sătești evocată prin mijlocirea metaforelor construite din aliaje surprinzător colorate ale unui limbaj pitoresc, neaoșist, șlefuit însă intelectual, dar păstrând o frustețe expresivă, face ca originalitatea liricii sale să se disjungă de aceea a uni Ion Horea sau Ioan Alexandru, care sunt mai direct raportați la un ținut al lor, de baștină. Miron Scorobete aduce în felul său o poezie a universalității primordialității genetice, în centrul căreia dominantă rămâne, implicată funciar, creativitatea umană, căci imaginea lumii evocate nu este neapărat de sorginte țărănească cât ființială: „Nu dealurile ne-au făcut pe noi,/ nu văile ne-au dat și trup și gând –/ noi le-am făcut cu carele cu boi/ umblând mereu, urcând și coborând,// prin lama gerului, prin miezul ceții,/ prin clarul verii nalt și nesfârșit,/ cu boii de culoarea dimineții,/ cu boii roșii ca un asfințit,// ca niște aburi groși trăgând prin preajma/ cu tufe de cicoare și cu scai,/ cu biciul nelovind; tăind cu pleasna/ părerea ce ne despărțea de rai […] când stele picură din cer pe fân/ și lemnul jugului asudă rouă,/ când carul trece dintr-un timp bătrân/ pe muchea clipei în uimire nouă,// în mersul lui întruna și egal/ văzând după povara lui agale/ cum scade valea și răsare-un deal,/ cum scade dealul și-amurgește-o vale” (*Car cu boi*). În această conexiune a firii cu propria-i chemare lirică își creionează un portret sumar dar definitoriu: „Sunt plin de poezie; sunt crengile-ncărcate/ lăuntru-mi cum se rup./ Afară miezul nopții cu viscolul se bate –/ în mine-i cald și soare ca-n vatra unui stup/ în care vara-și strânge întreaga vastitate” (*Autoportret*). Cu drept cuvânt, poezia sa e calmă precum curgerea unui râu de șes în care însă, în adâncimi circulă curenți răscolitori plini de neliniști. „Sunt fragil ca firul ierbii – spune altundeva – lunecă pe mine șerpii./ Trecător sunt ca un val,/ mă strivește orice mal.// Dar în mine e Cuvântul/ și-n puterea lui apar:/ iarbă – umplu tot pământul,/ mare – nu cunosc hotar” (*Iarbă și mare*). E aici discreția cu care trimite la motivele biblice („toaca până scoate/ din sine sunetul originar/ din care s-au făcut pe lume toate” – *Cules*) de care întreaga sa lirică e fecundată, fără a le rosti ostentativ. Tocmai într-asta rezidă și profunzimea reflexiilor poetizate clasicist în halourile unei naturi fabuloase: „E îmbibată frunza de cântec în pădure/ cum pe la Sântilie afund o umple bura –/ numai nu sare-afară cântarea din nervure:/ ating în dungă frunza și mi se umple gura.// Aproape că țâșnește ca dintr-un cerc de fier,/ împinsă dinăuntru de propriu-i vârtej/ cum caută o vrană deschisă către cer/ în vine la izvoare, la păsări în gâtlej.// Te lasă ca o frunză de suflul ei pătruns;/ nu mai încape-n sine și-ți cere găzduire./ Prea multă-i dintrodată pentru un biet auz?/ primește-o cu mirosul și culc-o în privire” (*Cântarea*). Nu în altă unduire vegetală îi scrie duios celei pe care o iubește și căreia îi simte prezența stimulatoare în propria-i creație: „În jurul frunzei pâlpâie-n mister/ un cearcăn de seninătate;/ pe-această surpătură ce dă-n cer/ Îți scriu niște cuvinte rourate.// Ție, ce chiar acum ești/ în nimbul frunzei și te uiți cum scriu,/ deși cuvântu-n inimă tu mi-l citești/ nainte de-a se naște și-a fi viu,// căci și eu însumi sunt înconjurat/ de-aceeași aură-a seninătății/ în care tu sălaș ți-ai așezat,/ de unde vezi prin clarul dimineții/ cum pe seninul meu o frunză scrie/ cuvinte rourate Ție” (*Corespondențe în rouă*).

Lirica densă, de imagini campestre ori silvane, deopotrivă de o rusticitate evocată ritualic, a lui Miron Scorobete, aduce, într-o contemplare solemnă a lumii, a firii, acordurile grave ale poeziei descifrată din mitologia perenului eternității: „pe șesuri largi pe unde ne rămâne/ pământul cel mai îngăduitor,/ se coc tăcut popoarele de grâne/ sub densa aură-a miresmei lor.// Pe masă pâinea iat-o aburindă,/ minunea noastră cea de zi cu zi./ Curată, mâna poate să se-ntindă/ s-o frângă iarăși, fără-a ne gândi// că, mai și grele, pietrele de moară,/ ca munții ce în capete se bat,/ grăuntele-aruncat din spic afară/ până la nimicire l-au sfărmat.// Dar ceea ce rămâne nu e chinul,/ nici amintirea lui nu e rămasă./ Dacă pe masă pâinea e și vinul,/ Nemuritoare-i bucuria-n casă” (*Cartea*). ■

Szabó Vilmos

Natură statică cu mcjar (1979-80), ulei pe PFL

Alexandru Petria

cum ai o singură moarte, așa și-o singură voce

dacă vrei să-ți dai vocea pe polizor, dă-ți-o!
dacă vrei s-o ai ca o duminică trândavă, dă-o în coate și genunchi
în rotocolul bisericii, în rotocolul șefului, soției și creditorilor!
dacă vrei să iubești, lasă-ți-o liberă între sălcii,
în intestinele de nopți și zile ale caselor, pe arcurile învechite ale patului,
să-ți aducă aceeași cafea cum vrei s-o bei și cum ai băut-o!
dacă vrei să semeni, învață vocea-ți să culeagă!
ea se întoarce mereu ca un pește la cârligul pescarului,
nu e câine s-o sfâșie, vierme s-o roadă!
n-o folosi oricum,
e cartușul din buzunar care-ți dă siguranță când îl pipăi,
cum ai o singură moarte, așa și-o singură voce

ploile meritate

cât a plouat, a plouat de parcă stropii
sunt ouă aliniate pe cofraj în frigider,
dar e mai important ce lasă în urmă:
o dorință stupidă de ordine, proiectarea sațietății.
nu mai sunt ploile cu care am fost obișnuiți,
ploile care dezmeticeau sânii sub bluze,
ploile eretice,
probabil nu mai vin așa
fiindcă nu mai este cine să le înțeleagă,
probabil că lumea are ploile pe care le merită

suflete

oamenii curg prin oraș
cum ar întinde mâna prin tine și tu prin ei,
te întrebi dacă sufletele lucrurilor
pe care le iubești
iubesc sufletul tău.
când călărești motocicleta,
sufletul pe două roți despică dealul
pe care l-ai admirat
și de care te-ai temut până ieri,
când te așezi pe o bancă,
sufletul băncii înmoaie lemnul
și netezește verde vopseaua.
după ce trec unii prin alții
ceva-ceva se schimbă.
și sufletele ca o ușă de toaletă scrisă cu carioca
mai au o șansă

Szabó Vilmos — *Grădina* (cca. 1978-80)
tuș pe hârtie

rămâne pe altădată

aleile parcului sunt egale
între ele și ele cu ele înseși
iar toamna-i proporțional repartizată.
aș admira, dar numai mă întristez.
„normal că-s toate pe orizontală,
ce întrebare e asta?", se rățoiește paznicul la mine,
„o să trec când o să găsesc una verticală", arunc.
se știe că aleea verticală n-o cauți, te caută

ce-o să vină

e greu să ieși din apartament ca din tine
când s-a sedimentat lumina
prin paharele de pe masă,
în paharele de ieri, azi și de mâine.
ca să fim exacți, lumina mai are alunecușul de gheață
de pe meri și asfalt,
o oboseală cu mii de picioare
și mucii țurțuri ai singurului copil
al mamei tale.
ce-o să vină oricum o să vină

aici sau dincolo

când inevitabil auzi sunet de tăcere
mă gândesc că n-ai cum să ne mai vezi,
ai poate numai negreală în ochi,
înțepenită precum picioarele, mâinile și limba,
momentul e ca o barieră între state,
mă frământă încă destule: oare ți-e teamă? te doare?
e frig, cald? simți singurătatea? nu te plictisești?
lângă tine așa,
chiar nu știi dacă aici sau dincolo e viața

adevărata dimineață vine când n-o mai vezi

la intervale regulate
aduci la zi cu privirea ce-i în urmă,
când o să se întâmple,
vine? cum o să fie? - te întrebi,
privirea e o tavă
adusă de un chelner
căruia îi tremură mâinile,
chiar și negrul de sub unghii -
a băut până a uitat de el,
a iubit până le-a uitat pe toate;
nu mai ai timp să schimbi ceva deosebit,
n-ai cum să ocolești ce-o să se întâmple,
degeaba stai cu privirea în cerc,
adevărata dimineață vine când n-o mai vezi

când încep să fugă câinii din oraș

când încep să fugă câinii din oraș
să nu te miri că vecinul va lătra câinele,
iar apoi o să-l muște
și-o să-i vezi bucăți de blană sură și carne între dinți,
luăm de bune fantasma că baletăm pe roata evoluției,
că trăim atomii cauciucului, pe cei din jantă și ax;

Szabó Vilmos — *Piatră și pâine* (1992)
ulei, pe pânză

și dacă nu ești ca vecinul, mușcă-l când îți vorbește,
altfel sigur te va mușca,
atunci o să creadă că sunteți
pe aceeași felie,
urmează linșarea celor nealiniați,
prin mușcătură îți amâni condamnarea,
e o disimulare necesară
când au început să fugă câinii din oraș

cercuri

când se aude moartea cum clefăie,
tăcerea are resturi între dinți și pe piept,
de fapt pe ea o asculți.
deficitul de omenie,
dintre activități,
împlinește rata fruntașă la profit.
plimbările cu capul
vârât în fund
sunt o regulă,
oamenii seamănă
cu cercurile
și se rostogolesc;
și ce satisfăcuți se rostogolesc!

apa uscată

apa uscată e noutatea din robinete,
în țevi, prin caractere,
apa uscată este progresul
vândut pe rețelele de socializare
și din birourile președinților de stat.
apa uscată nu-i iubită cât lăudată,
teoretic apa uscată o să-i mulțumească pe toți,
o să rezolve cariile, obezitatea, cancerul și topirea ghețarilor
una după alta,
încredere să fie în apa uscată,
eu nu vreau să deranjez,
busolele pot să se învârtă mult și bine

ceruri aliniate

cerurile-s aliniate ca feliile
în prăjitorul de pâine,
două pe dimineață, tampoane pe stomacul gol,
unul cu tristețe, celălalt cu avânt,
gesturile implică alegerea
care poate să te piardă,
seamănă cu măștile antitetice de la teatru,
cu simbolistica
fără termen de expirare, cu liberul arbitru;
cerurile-s aliniate nu ne batem capul de când

■

O sagă teleormăneană

Adrian Dinu Rachieru

Incurabil visător, inventiv, ludic, fantasmatic și poematic, purtând în suflet „cerul de-acasă", „amintirile și mormintele" de-acolo, Ștefan Mitroi, pornind în lume dintr-un sat teleormănean (Siliștea) s-a vrut regizor de film, a terminat Dreptul și a visat să ajungă scriitor. Ceea ce chiar s-a întâmplat! I s-a cășunat, zice, să scrie literatură, debutând – ca poet – la *Astra* și a atacat toate genurile; el, doldora de întâmplări, scrie „cu aceeași inimă" și crede în căldura cuvintelor, dorind să emoționeze. Trecut prin gazetărie, procuror (o lună!) la Alexandria, „optzecistul fără generație" (cum constatase, cu îndreptățire, Ana Dobre), adăpostit sub cupola realismului magic de sorginte folclorică, rămâne un *neîncadrabil*. Luase startul ca „poet onorabil", prezent la Festivalul ieșean (1978), păstorise (ca redactor-șef) *Opinia studențească* și, după '89, *Tineretul liber*, debutase cu o colecție de reportaje etnologice (*Nimic despre singurătate*, 1986) în numele unui viril expresionism țărănesc și vădise o izbitoare „știință compozițională". „Poate a unui prozator", strecurase observația Artur Silvestri, într-o cronică luceferistă, comentând volumul. Profeția, iată, s-a adeverit! Pe urmele lui Zaharia Stancu (Mitroi, în acte!), a lui Marin Preda (venit dintr-o altă Silișe), vecin cu Noica (din Vitănești), gardat de aceste nume mari, Ștefan Mitroi s-a încumetat să eternizeze, altcumva, satul teleormănean, gelos (bănuim) că Preda i-o luase înainte. Prozator al satului de câmpie, categoric, cu „grămada" lui de porecle, „pedepsit" de memorie, intrând în visătorie, închegând o *Scurtă istorie a veșniciei*, el ne propune, de fapt, o interminabilă poemă rurală în chingile unui realism fabulos, redimensionat, mereu în mirare. „Retrăirile" sale, ne avertizează, înfrunzesc prin poezie; cuvintele au gust de pâine, puterea de a iubi, populată cu amintiri, înveșnicește spațiul matricial, molcomind „depărtările timpului". Fiindcă viața este „un lung șir de întoarceri", convocând, din „veșnicia de dincolo", figurile tutelare (părinții, vocea casei, copilăria aciuată în curte etc.). Și, desigur, Poezia, „o fată de la țară", urmele ei „răsărind pe cer". *Pregătiri de Înviere* (2020), de pildă, sau versurile adunate în *O sută și una de poezii* (2021) sunt, negreșit, poeme epice. Sentimental fără frână, Mitroi, sfătuit să-și țină nostalgia în frâu, nu cade, însă, în pelteaua sentimentaloidă. Câte o tușă ironică („o să treacă și veșnicia") intervine corectiv în saga sa teleormăneană, precum în cele trei romane din *Dulce ca pelinul*, încununat cu Premiul Academiei Române. Original și profund, sedus de vraja cuvintelor înlănțuite, captând seva viului, prozatorul deapănă, sub rotirea anotimpurilor, întâmplări miraculoase, închegând o lume suficientă sieși, pulsând între trudă și visătorie. Să fi devenit el un transmodern, cum crede Theodor Codreanu?

Posibil, *Bâlciul de argint* (2015) fiind și un aspru rechizitoriu al jafului postdecembrist („decolectivizarea") în Văjiștea, un sat în destrămare, acolo unde Fănuță Saredulce are „amintirile și mormintele", provocând dialogul umbrelor. O lume apusă, revizitată și un trecut viu, reînviat, placat pe o geografie reală, trezind memoria afectivă într-o existență dublă; concretul cotidian se întrețese cu planul metafizic, ceremonialurile de trecere pun față în față viii și morții, „momâile" își retrăiesc anii tineri, bocetul, în „cuvinte cântate", întreține tragismul viziunii, balansând între *adineauri* și *acum*. Dacă într-un alt roman (*Să locuiești într-un lătrat de câine*, 2014) candoarea dictează tonul narațiunii într-o lume bolnavă, a copiilor străzii, cu Nelu-Mucea și ai lui, *Dacă Dumnezeu ar muri* (2011) desfășoară o intrigă polițistă, în vălmășagul ipotezelor, cu transferuri de identitate, propunând, prin vocea criminalistului de la județ, o „teologie judiciară". În fine, fără a trece în revistă toate titlurile, *Jocuri de nenoroc* (2015), amestecând sacrul și profanul ne invita, elegiac-regresiv, într-un sat cosmic, podul casei fiind „raiul cel adevărat"; dacă *Guantanamo* (2014) denunța „epidemia de bătrânețe", aici e vorba de călătoria spre moarte, parcurgând drumul „de la răsăritul soarelui până la răsăritul somnului". Și *Poveștile cerului, poveștile pământului*, reținând texte culese în *Lumina*, tot spre trecut îndeamnă, în așteptarea morții. Nesăturându-se de privit, rememorând chipurile celor dragi (părinții, bunica Nicula, mamaia Tudora), eroul nostru, același pui de țăran Fănuță, scrie direct pe cer, primăvara însemnând „scoaterea cerului din pământ". *Atunci când era mereu duminică* (2017) tot în fabuloasa lume a copilăriei, a bucuriilor mici, ne îmbie. Parcă în lunga duminică blagiană („fără de seară") poposim, în tovărășia naratorului-copil, în continuă mirare, descoperind cu ingenuitate lumea și definind-o animist (curcubeul-zmeu, oameni-ploi, balaurul plecat din icoană etc.), cu tangențe soresciene. Monologul acestui mic scamator, pentru care cerul e „un sat apropiat", scriindu-i lui Dumnezeu, recreează lumea. Un roman-poveste este și *Adu-ți aminte să nu uiți* (2022), topind adevărul documentelor în plasma ficțională. Scris „împotriva uitării", imaginarul lui Ștefan Mitroi, asumându-și spațiul teleormănean, cheamă pe cei plecați din „zarea cețoasă a veșniciei", narând nașterea Orașului („Alexandria mea") pentru a scăpa de „povara dajdiilor", prins într-o „fierbere fără seamăn". Convocând evenimente istorice și nume reale (cazul lui Dumitru Bălăureanu, de pildă, hoț de cai, un picaro valah), volumul pare, mărturisea însuși prozatorul, „un fel de Înviere" pe întinderea unui veac. Ștefan Mitroi scrie scurt, precis, cu infuzie lirică și duioșie la vedere etc., despre trecerea timpului, despre marea Istorie, dar – mai cu seamă – despre „istoria sufletelor", despre dragoste și moarte. Îngemănând acolo destinul omului, împlinind veacul, și al locului (orașul), atât fiul Dobriței, cât și Lisândria, „lățită" în timp, fiind copii din flori. O scriitură polifonică, abolind, prin magma fabulatorie, hotarul dintre lumi; groparul Simion, de pildă, îi consideră pe cei plecați „în același timp și în viață".

Firește, „rețeta", testată cu succes, se păstrează și în volumul de față, *Pisica surdo-mută și alte unsprezece povestiri*. În *Bâlciul*, deschizând noul volum, magicienii circului stârnesc, datorită scamatoriilor, un vifor năprasnic și o cavalcadă de întâmplări, de neoprit. Dacă *Dragoste oarbă* ne aduce în față un cuplu de proaspăt însurăței, Silvia, adolescenta-femeie fiind, pe fundalul timpului reversibil, în așteptarea lui Ion, *Ararat* ne introduce într-o familie de armeni („fără amintiri"), a căror fiică, Anaid, ajunsă în America, într-un oraș nebun (New York), nu găsește timp pentru a-și urma nevoile inimii. Va reveni, însingurată, îmbătrânită, cu urnele celor doi, ascultând „glasuri de cenușă". *Cealaltă*, cu un final excepțional, deapănă povestea Mihalei, cea bătută și iubită de „omul ei", înmormântându-și soțul cu poza (lui) în mână. *Alb* ne instalează într-o abil regizată confuzie (anotimpuri, vârste), Ștefan Mitroi jonglând, prin visul lui Emilian Crivăț, cu elasticitatea timpului, stârnind, în plină vară, ninsori abundente (cu boabe de grâu, măzăriche galbenă, făină). Profesorul Stanomir, avocat și poet, făcând „glume cu moartea", provoacă încurcături la propria-i înhumare (v. *Cântecul cucului*), cei veniți pentru cuvântul de adio, după un popas la cârciuma *Mai bine aici decât dincolo*, ajungând după ce tristul eveniment se consumase. În *Decolare*, doctorul Horațiu Biolan, un „croitor de inimi", văduv și fără copii, sprijină pe cei merituoși, răsăriți la școala din satul său și asistă la „decolarea" unui tânăr medic. *Pisica surdo-mută* este, de fapt, o elegiacă despărțire de copilărie, îngropată odată cu moartea mamei. Iar sufletul ei, adăpostit în pisica portocalie, adună viețile tuturor pisicilor pe care le-a iubit. *Armaghedon* pune în discuție soarta supraviețuitorilor „ghinioniști", în lumea-mormânt, cernând „făină de oameni", de după războiul atomic. Proză de înalt nivel, ea consemnează „moartea trăită pe viu", odată cu dispariția bruscă a timpului, propunând *exerciții de uitare* prin înjumătățirea amintirilor și putrezirea sufletului. În savuroasa proză *Ziua recoltei*, asistăm la pățaniile lui nea Dicu, operatorul-tractorist care proiectează filme încurcând rolele. Apare și un Godinel, colecționarul de ceasuri, obținând, așteptând-o pe răposata Aritina, „o grămadă de timp"; sau Șapte cai (adică Florin Piersic), iscând rivalități, tulburând mințile muieretului sătesc, prezent la astfel de vizionări sărbătorești. În fine, *Câinele-spectator* salvează o premieră teatrală, directorul Anchidim Olaru și amicul său, Ionel Rușanu, pasionați vânători, rătăcindu-se în ninsoarea apocaliptică. Cu *Mirese zburând* suntem în plin realism magic. Războiul, „iute de picior", lăsase satul cu o mulțime de nunți amânate, rochiile albe ale mireselor nenuntite, văduve înainte de măritiș, putrezind prin dulapuri. Hotărând, ele, în așteptarea unei vijelii, să se desprindă de pământ, în pofida amarului de ani („atârnând greu"), pornind în căutarea celor meniți, cu dragostea „mereu tânără", ajungând aproape de cer. Plutind deasupra satului, dispărând, fără a se întâlni cu sufletul-licurici al alesilor, roi ce se abătea peste sat, în căutare, pierzându-se apoi în tării.

Trecând, fugitiv, peste sumarul proaspătului volum, vom conchide că avem în Ștefan Mitroi un prozator puternic, recunoscut ca atare de supărăcioasa tagmă scriitoricească, sub semnătura unor critici calificați. Un însingurat meditativ, sentimental, vibratil și confesiv, prefirând – ca „povestitor al sufletului" – notații dense, cu iz aforistic. Dar Ștefan Mitroi se consideră, paradoxal, un „pierzător de meserie". Trebuie să-l contrazicem. El, survolând toate genurile, are o Operă, chiar dacă n-a ajuns (încă) „scriitorul care visează să fie", cum deseori mărturisea. Sau că, fugind de țară, și-ar fi ales „o viață greșită". Comuniunea de altădată, risipită, e recâștigată prin cărțile sale, acolo unde vom descoperi, cu încântare, cum observase Rodica Lăzărescu, „fulgurații lirice mustind de tristețe". Ca pecete inconfundabilă, plăsmuind, pentru noi, „un alt Macondo". Rămâne să aflăm dacă Ștefan Mitroi, un povestaș din născare, se va dedica romanului (genofag, bulimic, obez, dar nu și gelatinos, respectând niscaiva rigori arhitectonice) sau va rămâne credincios formulei sale, neuitând că este poet, cultivând, cu știuta-i inventivitate năstrușnică, un epos poematico-fantasmatic, arondat Teleormanului.

■

Nonconformismul în stare de veghe

Lucian Scurtu

Alexandru Sfârlea
Vocile lui Sing
Editura Charmides, Bistrița, 2021

Un poet al arderilor existențiale și al solilocviilor pasionale, al frondelor intolerante și al dialogurilor abisale, al rezoluțiilor etico-morale apodictice și al deziluziilor sedițioase este orădeanul Alexandru Sfârlea, autor a 14 cărți de poezie (dar și al unui roman și un volum de eseuri). Din 10 dintre acestea rezultă, în urma unei selecții riguroase, volumul *Vocile lui Sing, Antologie 1990-2020*, rod al unei activități poeticești mai mult decât fructuoase.

Antologia debutează cu o introspecție lucidă în labirinturile, când mai obscure, când mai limpide sau ruinate („din pieptul înfometat de ruine", cum recunoaște undeva) a propriului eu creator, un fel de *credo* ușor egotist intitulat „Autoportret în oglindă", în care autorul recunoaște cu o sinceritate debordantă „că latura întunecată, «nocturnă» și suferindă a ființei mele a avut un rol decisiv în evoluția creativă, spiritual-morală și chiar estetică a subsemnatului". Urmează o selecție a unor comentatori remarcabili despre poezia sa, relevatori în termeni laudativi ai universului sfârlezian (nu degeaba el își numește poeziile, *:fârlezii*) precum Alex. Ștefănescu, Gheorghe Grigurcu, Ștefan Borbely, Ion Pop, Ioan Moldovan etc. Și totuși, Alexandru Sfârlea este un autor nu foarte răsfățat de critica literară, ocultat mai cu știință/ neștiință, mai din ignoranță ori rea intenție, aceasta datorându-se, probabil, și omului: un neobosit revoltat, iconoclast, animat de idiosincrazii vizibile vizavi de impostori și veleitari, inclement până la limita intimidării sau chiar a agresivității, cu cei dispuși a-i minimaliza poezia ori nega talentul incontestabil; motive pentru care uneori irită, provoacă ori agasează interlocutorul refractar la concesii. Iar urmările sunt vizibile prin destul de palida receptare a cărților sale, inclusiv a antologiei de față, care, la final, propune și câteva sfârlezii inedite și haiku-uri, dând proporție simetrică ansamblului poeticesc.

Din volumele selectate, cele mai numeroase poeme au fost preferate din „Obiecte și voci", editat în 2020, dar partea *strong* o constituie, indubitabil, volumul „Către Sing" (1995), aceasta fiind excelent primit de critica literară, devenit o veritabilă efigie heraldică pentru poetul și omul Alexandru Sfârlea, deoarece concentrează și sintetizează, apoteotic, întreaga sa operă poetică.

Pe un fundal autoreferențial este revelat un dialog imaginar cu un personaj hieratic și misterios, Sing, care direcționează fantezia cititorului spre imprevizibila Sing(urătate), cea care provoacă, bulversează un vulnerabil (în esență), un invulnerabil (în aparență), consubstanțial micro/macrocosmosului din jur, dar și profunzimilor eului nemântuit, ori emergențelor sub-eului abscons. Este vorba despre un inadaptat ezoteric, dar unul de underground, aflat în spatele unor măști și gesturi simbolizând deopotrivă damnarea și stigmatizarea, dar și candoarea și inefabilul – transgresând realitatea spre metafizic - amintind, cu precădere, de un alt *maudit* de stirpe baudelairiană, Dimitrie Stelaru: „Te-ai întrebat, Sing, vreodată, ce iluzorii și dezolante/ sunt acele nordice refugii - mai degrabă cavități și hrube – în care nu o dată te izolezi, te faci ghem și izbucnești/ în homerice hohote și nimeni nu bănuiește măcar/ cu câtă înverșunare te răstești la intruși,/ la îngerii umilinței și ai exasperării -/și pe urmă ești zguduită de-un plâns răzbunător,/ ambiguu și crud, încât pe roți de lacrimi/ toți cei care te urăsc – fiindcă nu i-ai vindecat/ de gălbinarea memoriei - / se năpustesc pe nesimțite în clar-obscurul cuvintelor (...)

Putem depista și urmele unui pesimism structural, în subsidiaritățile spiritului de frondă, spleen-urile umorale, tenacitatea și neresemnarea, exorcizările „stilizate" ale propriilor terifiante ființiale. Iar toate acestea devin sublimate și în următoarele volume, cu același patos identitar, în vortexuri precipitate, turbionare, când mai confesive, când apăsat reflexive; dând sentimentul unei veridicități trăiriste la cote maxime, dar și al unei suferințe disimulate, sub faldurile eviscerării iluziei și detracării realității. De fapt, *vocile lui Sing* sunt acelea ale daimonului platonician, pe care poetul, aflat, concomitent, atât în stare de alertă, cât și de neostoită veghe, le aude și le asumă conștient; le analizează apoi maieutic - conform viziunilor și impenitențelor sale - ca mai apoi să le redistribuie: dar sub forma unor engrame, aceluiași/aceleiași Sing, închizând cercul hinterlandului său existențial și imagistic,

Szabó Vilmos *Natură statică cu floarea soarelui* (cca. 1988-90), ulei, pe pânză

materializat sub forma unui *perpetuum mobile* obiectivat, dar nu contestat. Uneori, ce-i drept, se simte captiv acestei recluziuni pe care (Sing) ur și-a provocat-o, alteori suferă din afara ei, ipostaziat, deconcertant, în același nedreptățit marginal-eremit și nonconformist: contestatar al rigorilor și instanțelor sociale pe care, nu de puține ori, le sfidează cu bună știință. Dar poetul, uneori, nu-i mai puțin adevărat, este și introvertit, colocvial, profund dezamăgit, atunci când generează acea sinergie a destinului ontologic, cu cel poetic: (...) Acolo-n urmă nici nu mai e de privit:/ copilăria s- a topit precum slănina pe jar,/ mi-e rău de răul lumii și mi-e hilar de bine/ când mi se-oferă deșertăciuni în dar – parcă mi-s oasele din seu de lumânări/ și dacă le-aș aprinde ar arde mocnit,/respir cu urechile și-auzul mi-e în nări/ Destinul peste mutră cu sete m-a pocnit -/ iar gândurile mi s-au îngroșat ca mierea/ și mi se scurg în creier, urmează a se naște/ vorbe ce ies pe gură ondulându-și fierea/ de terți electrocutați de tensiunea emoției -/ îți amintești, totuși – din mușuroaie de cârtițe/ - care-au ros din om ADN-ul de zeu -/ încropeai cumva o formă de mormânt,/ legai cu sfoară scândurici pentru cruce/ pe care scriai citeț : AICI ODIHNESC EU ...)- pag. 118.

În ultimele volume, anxietățile se diversifică și intensifică, contrabalansând thanaticul și autoflagelarea („Acest trup lânced aproape înrudit cu igrasia") ce par a mai atenua pulsațiile deconstructive, demistificatoare, în timp ce lamentourile devin mai cenzurate, astfel că background-ul ofensivității își mai exhibă pornirile invazive. Iată sfârlezia *Ficțiuni eșuate* : (... Cunosc puțini oameni: părerile mele despre ei,/ liliachii și opace, par ficțiuni eșuate;/ de fapt, a spune chiar ce crezi seamănă izbitor/ cu umbra unei haine descheiate,/ apoi, invariabil, conectat la mediu/ dar și vârît în priza socială, ce să vezi,/ îți arde siguranța de sine/(flame retorice provoacă arsuri pe meninge)/ credeți-mă, parcă scriu cu tremurul frunzei/ și, prin urmare, puțini oameni mă cunosc:/ părerile lor despre mine sunt încifrate și prăfuite,/ măcinate cu sârg de cruda deșertăciune ...). Concluzia noastră este, pe bună dreptate, că avem de-a face cu un poet important și captivant al poeziei noastre de azi. ■

Un „lup singuratic” – Alexandru Petria

Ion Cristofor

Alexandru Petria
Înainte de venirea asteroidului
Suceava, Alexandria Publishing House, 2022

Alexandru Petria este un franctiror solitar al presei românești de după 1990. Un cavaler fără pată și prihană, ce pune adevărul mai presus de orice. Un ziarist situat la polul opus al presei vândute de azi, dotată cu vocația slugărniciei. Publicist de talent, de mare probitate etică, Alexandru Petria s-a afirmat deopotrivă ca prozator și poet, autentic în ambele ipostaze.

Dar iată câteva din reperele biografice ale acestui nume. Din fișa cărții aflăm că Alexandru Petria s-a născut la 27 februarie 1968, în orașul Dej, județul Cluj. A debutat cu poezie în *Tribuna* în 1983. A făcut studii (întrerupte) de psiho-sociologie la București. Dintre cărțile publicate amintim doar câteva: *Neguțătorul de arome* (1991, poeme), *33 de poeme* (1992) și *La ce bun poeții...* (în colaborare, interviuri), *Deania neagră* (proză scurtă, 2011), *Călăul harnic* (poezii, 2012) și *Rugăciuni nerușinate & alte chestii* (poezii, 2013), *Convorbiri cu Mircea Daneliuc* (2013), *România memorabilă* (interviuri cu scriitori, 2013), În 2010 îi apare romanul *Zilele mele cu Renata*, la editura Tritonic, carte ce va fi tradusă în Olanda în 2014. După colaborări sporadice la toate revistele literare importante, se lansează într-o febrilă activitate politică și jurnalistică. Fondează, împreună cu Radu Săplăcan și Zorin Diaconescu, săptămânalului dejean *Gazeta someșeană* – al cărui prim număr a fost scos în 23 decembrie 1989. Devine redactor de investigații, între 1992-1994, la revista bucureșteană *Zig-Zag*, pe vremea directoratului lui Alex Ștefănescu. În perioada 1994-1995 este reporter la ziarul *Cotidianul*. După reîntoarcerea în Ardeal a fost redactor-șef al săptămânalului *Monitorul de Someș*, apoi, în 2000, și-a lansat propria publicație, lunarul *Realitatea de Bistrița-Năsăud*, al cărei director este și în prezent.

În 2018, a revenit ca poet cu volumul *Până unde are oxigen dragostea,* urmat de câteva cărți de publicistică ce vădesc o originalite extremă în modul de a percepe realitatea istorică de azi: *Cum văd lumea. Împotriva globalizării și corectitudinii politice, despre dignitism & alte lucruri* (2019), *Timpuri virale. Gânduri pe contrasens* (2020) și antologia *Ce facem cu România* (2022), toate apărute la Alexandria Publishing House.

Pe versatul ziarist l-am cunoscut pe vremurile când era elev la Liceul Sanitar din Cluj-Napoca și constat acum că scriitorul nu s-a schimbat prea mult din punct de vedere temperamental. Venea însoțit de colega lui, prozatoarea Voichița Pălăcean, la Cafeneaua „Arizona” unde beam împreună o cafea. Despre ce prostii vorbeam pe atunci ar putea să ne spună doar delatorii de care cafeneaua clujeană de pe strada Universității era plină la orice oră. Bănuiesc că „bârfeam” cu predilecție despre literatură...

Cult, îndrăzneț, sceptic, maturizat înainte de vreme, tânărul Alexandru Petria avea păreri proprii despre ceea ce se întâmpla în lumea delirantă din jurul nostru. Era un nonconformist și așa a rămas până azi. Fuma, cred, mai mult din plăcerea de a provoca decât din pasiune. Constat acum, citindu-i recentul volum Înainte de venirea asteroidului (Alexandria Publishing House, 2022), că viața nu i-a tocit deloc curajul și îndrăzneala de a rosti adevărul cu orice preț.

Poezía scrisă de Alexandru Petria e în întregime pe măsura omului. Deschisă, îndrăzneață, cinică uneori, personală, cu o marcată notă expresionistă. Mă bucur atât de mult să-l redescopăr pe tânărul meu prieten într-o formă de zile mari. Indiscutabil, Alexandru Petria e un om cu care poți să mergi în pădure, un tovarăș de nădejde în toate împrejurările. Poetul se arată și în acest volum un adept al simplității, detestând grandilocvența și vorbele mari. Iată un poem edificator, intitulat *să te trezești în ce iubești*: „despre ce iubești/nu folosi vorbe mari,/ca atunci când/trebuie să tragi de bani până la salariu,/ca atunci când/ai o singură ploscă cu apă și/100 de km de deșert în față,/vorbele mari/ sunt ispita lăcomiei,/nu folosi vorbele mari,/ să-ți rămână să te trezești în ce iubești”. Încă o dată, poetul ni se descoperă ca un revoltat, un spirit lucid ce denunță turpidinile epocii în care trăiește. Iată un poem în care Alexandru Petria se definește atât de exact: „dacă n-aș scrie, m-aș apuca de pus bombe/politicienilor/ori m-aș lua zdravăn cu alcoolul,/cu politicienii care-ți fură libertatea/n-ai ce negocia,/cum n-ai cum să vorbești cu morții,/politicienii sunt morți spiritual fără s-o știe,/iar adevărata lor moarte ar echilibra lumina celor vii,/reținut în faliile revoltei,/în paroxismul dezgustului și disperării,/ nu credeam că-n europa/o să se deschidă ca o floare carnivoră/circul pierderii libertății,/scriu ca să mai ung normal o felie de pâine cu unt,/ uneori îmi pare rău că scriu/și nu le iau direct gâtul” (îmi pare rău că scriu și nu le iau direct gâtul).

Nu lipsesc din lirica acestui „troțkist al imaginarului”, „lup singuratic” al literaturii noastre (cum se definește el însuși în una din poeziile volumului recent) nici secvențele de tandrețe, în câteva poezii de dragoste situate departe de convențiile acestui gen. Iată doar o mostră, intitulată *o să te las să-i alegi numele*:„mă gândeam să-ți fac un băiețel imaginar/căruia să-i cumperi prăjituri știind că-mi plac,/îndeosebi cele cu cacao,/ar fi precum ți-aș injecta un vis multiplicat tot la 24 de ore,/când o să-l înveți alfabetul o să surâd,/cu același tremur al buzelor îmi corectai cărțile,/înainte de-a fi trimise la tipografie./nu te enerva dacă o să calci pe mașinuțele sau soldățeii de pe covor, așa-s micii bărbați./după mulți ani, când vei încerca să-i explici diferența/dintre femeile adevărate și fufe, o să-mi aduc aminte /cum îmi aruncai cu năduf «tu și fufele tale!»/ ca să mă iubești,/o să te las să-i alegi numele”.

Am enunțat mai sus doar câteva din motivele pentru care mă asociez recepției admirative exprimată de poetul Liviu Antonesei, cel care afirma, pe coperta a patra cărții: „Admir forța creatoare a lui Alexandru, deși îmi dau seama că au fost scrise cumva cu sângele propriu. O carte care ar trebui citită de toți cei care socotesc poezia ceva mai mult decât un joc de cuvinte mai abil sau mai puțin abil potrivite...”

■

Szabó Vilmos — *Panoramă* (2000), pastel, hârtie

Temple pentru tehnica așteptării

Virgil Rațiu

Magda Ursache
Ars expectandi. Mic manual de tehnica așteptării, vol. II
Editura Eikon, București, 2022

Cati , Caterina, Kat – cum o numesc prietenii apropiați –, își depășește limitele prin *love of first sight* (iubire din prima...). E fragilă și dominatoare. Ce dragă îmi este! notează Magda U. în *Caiet de realitate*, jurnal de bord (al romanului), însuși personaj, martor la toate. Scrie mai departe: Am vrut să fie fericită cu Onur, cu medicul Onur Arda, „urgentistul" dedicat. E un bărbat care arată grozav. „E prea înalt – observă Caterina într-o discuție Magda U. – nu-mi plac bărbații prea înalți", și-i cere prietenei să schimbe titlul (un titlu dat inițial romanului, nu hotărât definitiv, *Dragoste cu gust de dragoste*). Ba nu, se încăpățânează amica Magda: beau bere cu gust de rodie, mănânc covrigei cu gust de ceapă, pop corn cu gust de brânză... Cum să nu vreau, pentru personajul meu, o dragoste reală, cu gust de dragoste? Sinteza acestui roman, caracteristica osaturii scrierii romanului se rezumă în „citatele" oferite. Însă structura romanului nu este deloc simplă, autoarea preferând „lucrul la patru mâini", pentru că intenționează să aibe și personaje ficționale, și *nemuritoare*, cartea însăși jucând un astfel de rol, și un alt personaj, al înaltului sentiment unic vieții, îl constituie suita de versuri dedicate dragostei, iubirii, hai să zicem, alese din inepuizabilul zăcământ de poezie contemporană, care însoțesc capitole și paragrafe ale cărții. Magda Ursache ascunde și dezvăluie personaje după personaj, fiecare trebuind să-și aducă contribuția, implicându-le, deoarece cu realitatea nu-i permis nimănui să se joace. (Vom vedea mai încolo ce personaje-cheie ascunde romanul și ce personaj-martor conturează autoarea, pe care îl portretizează cu precizie de orfevrier academic.)

În mâinile lui Onur, Caterina, dintr-un mugur care uitase să înflorească, devine o superbă floare galbenă („Floaria mia galbenă", cum îi spune Onur, ca-n o mie și una de povești, pe un covor fermecat, zburător. Am omis să precizez că Onur are origini orientale. Persanul are o aripă sub cămașă, Caterină – cum îi spune el femeii într-o delicios de defectuoasă *românarabă* – o are pe cealaltă). Magicul trăit de cei doi este de lumină, de vară lungă. Bărbatul se comportă nebunește din cauza geloziei, în timp ce ea îl iubește dureros de dulce. Așteptarea asta, după un mariaj ratat, a îmbolnăvit-o (anemie gravă), până a apărut el, Onur. Caterina credea că învățase, în 20 de ani, toate tehnicile și procedeele așteptării. Îi scăpase strategia împotriva absenței celui expectat.

Era târziu în noiembrie, Cati, bolnavă, putea muri, voia să moară, dar nu de Covid și nici intubată la ATI. În *Jurnal de bord* sau *Caiet de realitate* Magda U. notează că a vegheat-o pe Caterina în spital până s-a întors Onur (doctorul era plecat în Franța, tot pe drumul urgențelor provocate de pandemia lui Pește din Lume), și a scos-o din umbra leucemiei. Așa i-a lăsat, iubindu-se la nesfârșit, Caterina și Onur, iubindu-se *de-a pururi și o zi* – cum spune francezul Georges-Emmanuel Clancier – o iubire pentru totdeauna și o zi.

Singurătatea împărțită la doi este alt personaj-jurnal (un jurnal elaborat din durere) ținut de Caterina Sava, Cati, între altele, jurnalistă la *Tele Next*. Cati a trăit un moment de acută derută când într-o zi de 8 martie l-a zărit (clar, de neșters) pe iubitul ei Onur cu un bărbat care i se agățase de gât și-l sărutase pe gură. Prăbușirea din sufletul Caterinei la vederea a ceea ce nu-i venea să creadă a fost zgomotoasă ca o ruptură de fibră de sticlă. Un plesnet interior. Degeaba a mai venit Onur în 9 martie, în 10 martie, să se dezvinovățească. Trupul ei înghețase. Lumina s-a stins. Totul e la trecut. *Tot și tot*, vorba lui Onur, expresie care, acum nu mai avea nici o rezonanță. Au urmat zile în care Kat îi vorbea Magdei U. până când a epuizat toate acțiunile și lacrimile, nu mai plângea. Își va bea cafeaua în singurătate și va fi bine. Magda U. știa însă că o dragoste cu gust de dragoste nu avea cum să treacă așa. Părea că se „cercetează", se urmăresc amândouă, zile întregi, dar Cati nu putea să-i mai acorde lui Onur vreo șansă. „E mai plăcut să existi în singurătate. Supraviețuiești altfel." Pe Onur l-a evacuat din casă. Îi spunea prietenei Magda: Nu mai plâng. Și să știi că-mi face greață zâmbetul lui strălucitor. N-ai scris tot tu că acela care strălucește nu dă lumină destulă? Ducă-se în plata lui Allah cu *miresul* lui cu tot. (Kat nu găsise alt termen pentru „mirele" unui/altui bărbat.)

Și pentru că se aflau în anul de pomină 2021, an marcat în toată lumea de o neorânduială administrativă scandaloasă, mondială, căreia nu părea să-i găsească cineva soluționarea, romanul face/desfășoară o analiză epuizantă a declanșării, din 2020, valurilor pandemice de Covid19 sau SarsCov2 și măsurilor propulsate de Guvern și Ministerul Sănătății, precădere fiindu-le acordate precarității „situațiilor" Sănătății publice din România, cum este firesc.

În mai multe cronici și analize literare ale primului volum al *Ars expectandi* (Eikon, Buc., 2021), poate datorită faptului că doctorul urgentist Onur Arda a emigrat din Orient în România, unii comentatori au dat protagonistului romanului drept model pe Raed Arafat, cunoscut „smurdist" și personaj ministeriabil al „încercatului" Minister al Sănătății, însărcinat în anii trecuți cu numeroasele probleme declanșate în perioada 2020-21 de apariția virusului SarsCov2, de contracararea lui pe cale medicală, „maladie" cu origine „necunoscută", deosebit de toxică, care a provocat mii de victime omenești. Rechizitoriul întocmit de autoare autorităților românești în încercarea lor de a „învinge pandemia", vorba lui Iohannis, este necruțător. Câte decizii contradictorii nu au fost luate la nivele de președinte, de prim ministru și de ministru al sănătății! Dacă enumerăm în fugă derapajele ne dăm seama de amploarea „jocurilor" politice puse la cale de decidenți europeni, americani, cărora s-au alăturat „soldații" României. Vaccinarea populației „în turme", ca la abator. Laude ale decidenților „sanitești" privind progresul în numărul de vaccinuri administrate. Măsuri contradictorii: s-au închis piețele țărănești acoperite, nu și mallurile. Școala închisă pe 11 martie, când erau 88 de cazuri de coronavirus

și deschisă pe 20 septembrie, cu 1.000 de infectări zilnice. „Disputa" profesor nevaccinat *versus* elev vaccinat... Onur Arda, doctor, se opune vaccinării Catiei, fiind anemică, a copiilor, însă nu și vaccinării populației. Multe și „întortocheate" atitudini, publice în primul rând, însoțite de „heirupiști" televizați și de suferinzi în spitale, mulți plângându-i pe cei pierduți din rândul famiilor lor. Sute. Ca să nu mai spunem că toate informațiile privind răspândirea și stoparea răspândirii pandemiei, exprimate la nivel european, mondial și local, toate conțineau enorme marje de erori. Pentru ce? Simplu ca bonjur: pentru ca nici un om al globului să nu înțeleagă/descâlcească cine/cum a pus la cale acest genocid!... Faptul că această „afacere" de factură universală nu o vom desluși niciodată, este limpede pentru majoritatea globului pământesc.

Romanul își continuă metafizica, proiectată pe două direcții de scriere/compunere: la persoana întâi, Magda U. cu jurnalul narativ vectorial și, tot la persoana întâi, relatarea Caterinei Arda (căsătorită deci, dar „nepereche", acum), o diaristică mereu întreruptă în mărturisiri de sincopele propriei ei vieți.

Magdei Ursache îi reușește această construcție romanescă (*Ars expectandi*, vol II), ca al doilea pilon al unui întreg uman scriptic, femeie-bărbat, bărbat-femeie, dragoste cu gust de dragoste, când dulce, prea dulce, când amară, bună de uitat. Tocmai în acest joc constă măreția realizării românești, în a clădi așteptări, în a le deconstrui pentru complexul joc narativ cu „mărgele de coronavirus". Autoarea nu omite, nu ezită în câte pagini are romanul, să-l așeze ca personaj și mărturisitor pe Petru, eternul *prezent* al doamnei. Încorporare vie este avocatul Petre, gânditor profund vorbind continuu, șoptit, nu dând sfaturi, ci luând decizii și enunțând nevoia de înțelegere interumană, chiar de acolo din locul celest în care e așezat.

Tehnica așteptării, ca manual, cu propuneri de a deveni învingător în viață oricare dintre noi se dovedește și prin conturul/traseul de finalizare al romanului. Magda Ursache lasă deschise toate ușile, așezând eroii în plin soare auroral, iar cititorul poate înțelege că „arta așteptării dragostei cu gust de dragoste" nu poate decât să edifice un *templu*, fiecăruia după cum îi este scris.

■

Poetica vidului

Adrian Lesenciuc

Szabó Vilmos *Butoiul* (2008), pastel, hârtie

Corina Oproae este unul dintre poeții spanioli apreciați, care și-a publicat volumele de versuri în spaniolă și catalană, limbile în care scrie curent. S-a născut la Făgăraș, a absolvit Facultatea de Litere la Cluj-Napoca și s-a mutat, din 1998, în Catalonia. Devenită, în cei 25 de ani de activitate literară în Spania, unul dintre poeții recunoscuți, premiați, antologați și traduși, Corina Oproae are și o prodigioasă activitate de traducător. A tradus în catalană și spaniolă, printre alții, din Marin Sorescu (pentru care a primit în 2013 Premiul de Traducere Poetică Cavall Verd Rafel Jaume), Ana Blandiana (Premiul Jordi Domènech de Traducere Poetică în 2015), Dinu Flămând, Gellu Naum, Ioan Es. Pop, și, în special, integrala poetică Lucian Blaga[1], a realizat împreună cu Ion Pop *Antología. La poesía del siglo XX en Rumanía* [*Antologie. Poezia secolului XX în România*], a tradus în limba română din opera catalanului Antoni Clapés și a poetei argentiniene Mercedes Roffé, dar a tradus și din propria ei poezie, două dintre volume, *O mie și una de morți* [*Mil y una muertes*], apărut inițial la editura La Garúa din Barcelona și *Intermitencias* [*Intermitențe*], publicată la Sabina Editorial din Madrid, apărând în ediție bilingvă, spaniolă și română, la editura Școala Ardeleană.

Există în poezia Corinei Oproae amprente ale școlii de filologie de la Cluj, dar poezia ei e caracterizată în primul rând de o continuitate organică, de o extensie a discursului liric în tonalități și registre diferite, de la volum la volum. Dacă *O mie și una de morți*[2] este volumul în care durerea profundă, generată de pierderea mamei, prefigurează traiectele în ton elegiac pe care se așază poezia în dinamica ei, în dicțiune („Încă din zorii zilei/ se plimbă de mână cu mine moartea", în *Rutina morții*, p.31), cu o fluentă curgere în ambele limbi – o confirmă prefațatorul volumului, poetul și traducătorul Dinu Flămând –, deschizând prin *Litaniile golului* perspectiva proiecției în epură lingvistică, logica golului se extinde în special în noul volum. În această logică, asupra căreia nu în termenii filosofiei lui Democrit ar trebui înțeleasă organizarea materiei poetice, ci mai degrabă în liniile filosofiei taoiste, în care „ființa slujește drept reazem, iar neființa aduce folosul": „dacă există posibilitatea ca nimic din ceea ce nu există să poată fi creat, dacă inclusiv nimicul este deja aici, ocupând propriul său spațiu, dacă a crea ar putea fi doar o iluzie a eului, prefă-te că nu te-ai gândit la asta niciodată și continuă să cauți versul ce țese poemul ca și când ai face-o pentru întâia oară, ca și cum totul ar fi încă posibil.// înainte vid vid și după." (IX, p.107), se nasc *Intermitențele*. Intermitențele au la bază poezia vacuumului, născută din golurile semiotice ale limbii, din lichidul amniotic ce alimentează ambele regnuri, atât cel ce include ființa umană, cât și cel de-al patrulea regn în proiecție saussuriană, cel al cuvintelor. Suntem, prin prisma transferului mediat prin goluri, „corpuri ce umplu spații" (X, p.109), „cuvinte ce umplu goluri" (XI, p.111), asigurând, în contemplare, joncțiunea ca asumare a traiului, ca angajare în sau contemplare a lui: „ești cel ce privește în timp ce viața trece, cel ce trăiește în spațiul care se ivește între a trăi și a contempla" (VII, p.103). În ultimul ciclu al volumului, *Litaniile golului*, se găsesc, așadar, germenii *Intermitențelor*[3]. Din această masă textuală, într-un continuum cu valențe antilirice, se naște materia placentară din care se alimentează continuumul ființial capabil să locuiască lumi diferite (a propriei realități și a cuvintelor), dar și limbi diferite în care se exprimă, cu același rafinament, în limitele alveolelor predeterminate cultural care sunt umplute cu conținut semnificat în fiecare dintre codurile pe care Corina Oproae le activează prin propria creație. Locuind limbi diferite, e mai facilă percepția acestor alveole ale unităților de semnificație, dat cultural asupra căruia intervine, în experiența de viață, darea în folosință, în înțeles taoist, adică umplerea cu conținut lingvistic, cu materie semiotică învățată din ocurențe, din propriile experiențe de viață, sau din realitatea asumată și modelată prin învățare, prin lecturi. De aceea Corina Oproae nu se limitează la a da formă litaniei ca expresie elegiacă a unei pierderi, ci migrează din conținutul volatil al golului semnificației personale spre pereții alveolelor, modificând prin propria experiență însăși forma pe care o poate lua durerea, amintind de jocurile de limbaj ale lui Wittgenstein al doilea, cel mântuit de suficiența valorii de adevăr asociate ocurenței și, implicit, propoziției. Conștiința durerii nu îmbracă doar haina propriei limbi în care s-ar putea prezenta exemplar doar dacă atenția ar fi orientată pe conținutul fluid și individual al fiecărei unități de semnificație. Urmând fluxurile modelării prin intermitențe, ea capătă chip universal. Masa fluidă dintre limbi și dintre lumi ar trebui să fie memoria care să medieze trecerea, dar vâscozitatea ei oprește fluxurile: „În ochii mei se prăbușește/ tavanul aspru al memoriei" (*Materia timpului*, p.85). Intermitențele memoriei și interstițiile limbii, amestecate într-un fluid organic, consistent, personal și universal deopotrivă, permit apropierea de factual prin reziduurile vâscoase ale melancoliei, prin ceața densă a nostalgiei sau, mai simplu, prin lumea corporalizată a textului, prin asumarea transferului semiotic nu doar între limbi sau între *langue* și *parole* în grosimea foii structuralist-semiotice, ci și între cuvinte. Există un transfer continuu și biunivoc și între ființa decorporalizată și cuvânt, și între ființă și cuvântul corporalizat, aflate în stări diferite de agregare, în care salvarea prin cuvânt devine posibilă în acest fel de mediere lingvistică, de natură coșeriană, clădită în timp de școala filologică clujeană. Salvarea vizibilului se produce prin intangibilul masei semiotice. În transferul în bidimensionalitatea paginii ele pot purta amprenta unei obsesii, cea a „tiparelor durabile ale existenței", cum o numește Ion Pop (p.11), sau, în plan ontologic, odată ce umplerea golului existențial e consistentă cu și determinată de umplerea golului limbii, ele pot purta amprenta unui „deficit de contingență" (Ion Pop, p.13).

În masa amorfă a intermitențelor, materia intergalactică capabilă a trece prin șocul unei explozii (precum în cazul exploziei emoționale la moartea mamei) este sesizabilă prin factual, prin corporalizare, în timp ce ieșirea în universal a tributară tendinței inerțiale a universului inflaționar, îndepărtării spre roșu, purificării prin tăcerea deopotrivă a ființei și a cuvintelor, prin materia invizibilă risipită în interstiții: „Hai să păstrăm tăcerea/ pentru o întreagă eternitate.// Vom fi primii care vom începe să uităm cuvintele/ și vom stabili împreună/ contingența adevărului" (*Proem*, p.21); „Tăcerea/ e o masă enormă./ Întindem mâinile/ și mângâiem amintiri/ Vin cuvintele/ și se așază în jur" (*Tăcerea*, p.123). O nouă logică semiotică, o nouă filozofie a limbajului depășind ancorările rigide ale pozitivismului, sunt dublate de o nouă logică a vieții. În această logică rezultată prin unificarea teoriilor – ca în efortul cosmologic de punere împreună a acestora – expresia urmelor de materie, a germenilor materiali încorporați în masa amorfă care se deplasează spre roșu, spre margini, nu are puterea închegării galactice, păstrează vagă ideea unei corporalități posibile într-un alt orizont evenimențial: „Scriu poeme invizibile/ la care toată lumea se uită/ dar nimeni nu le vede" (*Mă prefac*, p.31); „A scrie astăzi/ înseamnă a trăi sorbindu-ți absența" (*A scrie astăzi*, p.79). Limba însăși a poeziei devine masa golurilor capabile să se dilate fără limite prin simțurile obișnuite cu logica vidului: „Limba în care scriu/ e un vis ce dilată pupila până ce-ncape tot pământul" (*Limba în care scriu*), capabile să conecteze universul transsemiotic cu visul, într-un melanj oniric cu valențe expresioniste, cu moartea prin care, uneori, se nasc poemele – găuri negre: „Numai câteva poeme/ intră în viața mea prin poarta morții/ și rămân înăuntru, separate/ de celelalte și de orice altceva" (*Poeme,* p.37), apăsătoare, dense, frânând eliberarea. Transsubstanțierea, în completitudinea miracolului, este, însă, amânată: „Nu vreau să devin acest ultim poem// Versul mi se topește sub soarele-cuvânt" (*Ultimul poem*), dar masa intermitențelor dintre regnul animal și cel al cuvintelor continuă să producă. E un univers încă tânăr și probabil că noi galaxii textuale se vor naște în timp din această materie poetică, autopoietică.

Note

1 Lucian Blaga. (2022). *La luz que siento.* Antología poética. Traducción de Corina Oproae (Antología bilingüe). Madrid, Buenos Aires, Valencia: Editorial Pre-Textos. Colección La Cruz del Sur. 316p.

2 Corina Oproae. (2018). *Mil y una muertes. O mie și una de morți.* Versiunea românească aparține autoarei. Prefață de Dinu Flămând. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană. 117p.

3 Corina Oproae. (2022). *Intermitencias. Intermitențe.* Ediție bilingvă, spaniolă-română. Versiunea românească aparține autoarei. Cuvânt înainte de Ion Pop. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană. 136p.

■

Tu cum setezi sania copilului?

Oana Pughineanu

În 1697 John Locke vorbea despre punerea la muncă a copiilor săracilor încă de la vârsta de trei ani. Nimănui nu i se părea un lucru ieșit din comun. „Cel mai puțin invidiați dintre toți copiii lucrători erau coșarii sau băieții cățărători, cum li se mai spunea. Începeau devreme, lucrau din greu și mureau mai repede decât orice alt grup. Cei mai mulți își începeau scurtele cariere în jurul vârstei de 5 ani, deși documentele prezintă un băiat devenit ucenic de coșar la 3 ani și jumătate, o vârstă la care și cele mai simple sarcini trebuie să fi părut derutante și înspăimântătoare. Era nevoie de băieți mici, deoarece țevile pentru circulația aerului erau înguste și, adesea, foarte întortocheate. [...] Era o muncă brutală. O metodă de a-i încuraja pe băieți să nu se lase pe tânjală era să aprinzi o grămadă de paie în șemineu pentru a trimite un val de căldură pe coș, după ei. Mulți băieți cățărători își încheiau scurtele cariere cocoșați și cu sănătatea distrusă la 11 sau 12 ani. Cancerul de scrot pare să fi fost un risc profesional special". Progeniturile celor bogați nu se puteau mândri nici ei cu o copilărie fericită. Școlile private cu regim concentrațional și privarea de afecțiune chiar în sânul familiei pentru întărirea caracterului erau la ordinea de zi. Al șaselea duce de Somerset „le cerea fetelor sale să stea întotdeauna în picioare în prezența sa și se spune că ar fi dezmoștenit-o pe una dintre ele când s-a trezit dintr-o picoteală și a prins-o pe sărmana nerecunoscătoare șezând" Bill Bryson, *Acasă. O istorie a vieții private*, Plirom 2012).

Istoria copiilor, a tinerilor este în ton cu atrocitățile istoriei lumii. Mult timp ei au fost văzuți pe post de „unități de producție", iar „ideea de copilărie nu exista" (Philippe Ariès). Nici în ziua de azi, în așa-numitele societăți dezvoltate, viața copiilor nu este lipsită de dificultăți și absurdități. În ultimele ierni și pe timpul pandemiei mi-a fost dat să asist la niște scene demne de a fi descrise de un Caragiale, scene pe care nu și le-ar fi imaginat nimeni acum 30 de ani. Într-unul dintre puținele locuri verzi rămase intacte în orașul nostru smart, parcul Colina, s-a petrecut și acest an minunea! Peste firavii centimetri de zăpadă s-au adunat cete de copii la săniuș (perfect costumați ca pentru o escaladare pe munte). De fapt, este impropriu să le numim cete. Erau copii „singuri", veniți cu părinții în parc. Alunecau pe pârtie, iar de sus, de le poteci, comitetele de adulți le strigau instrucțiuni de utilizare a saniei. Mi-a rămas în minte o fată de vreo 12-14 ani însoțită de tatăl ei, specialist în alegerea pârtiei: „nu asta pentru că e prea abruptă, nu cealaltă pentru că e prea scurtă, nici aia pentru că a rămas puțină zăpadă și te va durea spatele". Până la urmă fata și-a luat avânt de pe pârtia cea mai înaltă, profitând de secundele în care tatăl verifica ceva pe telefon. Fiecare copil în parte era legat printr-un cordon ombilical invizibil de sursa lui de „informații", de un „google încărnat" și nu părea să fi cunoscut alți copii sau, doamne ferește, să interacționeze cu ei. Să organizeze o revoltă, să-și caute o colină a lor și să-și dea drumul pe sanie ca să afle dacă alunecă sau nu în absența „setărilor de securitate". Pentru mintea și sufletul meu de boomer aceste scene mi se păreau scoase dintr-un film horror. În copilăria mea nu existau momente mai fericite decât cele în care mergeam „afară" și mă jucam un număr de ore, care azi ar părea înspăimântător de mare, cu alți copii lăsați „de capul lor". M-am întrebat când au oare acești copii parte de puțină independență? Există în viața lor momente în care să nu fie supravegheați, în care să nu urmeze instrucțiunile? Când le este permis să ia „decizii"? Când se joacă pe tabletă? Când se uită la televizor? Și, în general, ce opțiuni de petrecere a timpului „liber" au? Fără a cădea în nostalgicul și idealizantul „pe vremea mea" care, îmi dau seama, era departe de a fi perfectă, merită totuși să ne întrebăm care ar fi justa măsură între totala lipsă de supraveghere și supravegherea non stop care, presupun că este sursă de frustrare și anxietate atât pentru părinți cât și pentru cei mici.

Se pare că izolarea fizică și psihică a copiilor, o tendință în creștere în ultimii 30 de ani, produce daune demne de cercetat. „În 2003, în SUA doar 10% dintre copii își petreceau timpul jucându-se afară în mod regulat. Acum, într-o măsură covârșitoare, copilăria se petrece în spatele ușilor închise, iar atunci când se joacă sunt supravegheați de adulți sau jocul are loc în fața ecranelor. De asemenea, felul în care copiii își petrec timpul la școală s-a schimbat dramatic. Sistemele școlare din SUA și Anglia au fost redefinite de către politicieni, astfel încât dascălii să fie forțați să petreacă cea mai mare parte a timpului pregătindu-i și antrenându-i pe copii pentru teste. În prezent în SUA, doar 73% dintre școlile primare au *vreo* formă des pauză" (Johann Hari, *Hoții de atenție. De ce nu te poți concentra*, ed. Trei, 2022). Deși acum câțiva zeci de ani nu era nimic neobișnuit în a vedea copii singuri, în SUA, au fost multe situații în care „oamenii au văzut copii de 9 ani mergând singuri pe stradă și au sunat la poliție pentru a raporta cazuri de neglijență parentală". Când s-a lansat un DVD cu episoade din faimosul Sesame Street (la noi cunoscut sub numele de Mapeț/ Muppets) s-a introdus un mesaj de avertizare, deoarece apar copii de 5 ani care merg singuri pe stradă: „Următorul program poate fi urmărit doar de către adulți și ar putea fi nepotrivit pentru spectatorii noștri mai tineri".

Szabó Vilmos *Copacul cu păsări* (cca. 1988)
tuș pe hârtie

Ca și în cazul deficitului de atenție (despre care am scris în numere anterioare) există cercetări și cercetători care redescoperă roata în ceea ce privește beneficiile jocului liber. S-ar părea că există trei arii principale pentru care jocul este vital: creativitatea și imaginația („felul în care înveți să te gândești la probleme și să le rezolvi"); legăturile sociale și vitalitatea („felul în care experimentezi bucuria și plăcerea"). Profesori de psihologie precum Richard Ryan au observat că lipsa de joc liber duce la diminuarea găsirii motivației „intrinseci" de a face ceva (din pură plăcere). Domină motivațiile „extrinseci" (pentru recompense). Situația este într-atât de dramatică încât părinții care vor să reziste acestui trend de continuă antrenare și totală programare a timpului copiilor sunt nevoiți să se organizeze în grupuri precum „Let grow" care promovează jocul liber și libertatea de explorare. Copii de azi trăiesc într-un mediu deja cartografiat, iar deciziile și alegerile pe care le pot face nu depind de capacitatea lor de a descoperi, ci, precum într-un joc video ele sunt deja „preprogramate". Psihologul Jonathan Hadit susține că această lipsă de libertate duce la o creștere vertiginoasă a anxietății. Pe măsură ce cresc, copii simt „că nu pot pune lucrurile în mișcare fără să fie ghidați de persoane mai în vârstă". Generația "snowflake/fulg de zăpadă" (termen care se aplică tinerilor extrem de ușor de supărat și jignit) nu a apărut din neant. Trebuie să fie teribil de înspăimântător să te trezești aruncat într-o lume a drepturilor și obligațiilor, o lume pe care ai văzut-o doar prin geamul mașinii, școlii sau apartamentului, o lume care ai înțeles că ți se poate oferi doar pe post de recompensă după o cursă cu nenumărate obstacole, toate însoțite de manualul de utilizare și nenumărați gardieni care să te ajute să întorci paginile. Grotescul situației continuă cu succes în lumea adulților care au nevoie de manuale de „stimă de sine", de „găsire a propriului sine", de „găsire a motivației", au nevoie de „antrenori de viață" pentru a face față aceeași anxietăți, anxietatea „unității de producție" care trebuie în același timp să bifeze toți pașii către succes, dar să se simtă și liber/împlinit/creativ. Nici nu mai trebuie să spunem că trinomul liber/împlinit/ creativ este o mașină de producție media (de conținut) la purtător. Motivațiile extrinseci devin motivații intrinseci. Fără un anumit număr de vizualizări trinomul sus menționat devine searbăd. N-ar avea sens nici iluminarea totală, spargerea ciclului nașterii și morții fără un live pe twich. ■

Demonstrația ieșeană (II)

Claudiu Groza

Punctul de rezistență al *show-case*-ului de la Teatrul Național din Iași a fost, cel puțin din perspectiva mea, *Trei piese triste* după Maurice Maeterlink, în regia lui Radu Afrim. Unul din cele mai frumoase, poetice, tulburătoare și profund omenești spectacole pe care le-am văzut în ultimii mulți ani. I se poate reproșa de către „militanții" teatrului ca gest politic că ar fi o montare „de artă". Este, dar câtă vreme dezvăluie o întreagă mito-magie a vieții umane, cu superstiții, temeri, speranțe, dragoste, moarte, suferință, include în subtext și induce privitorului și acea necesară *empatie* fără de care orice act artistic politic rămâne o simplă lozincă. (Dar acest comentariu polemic este marginal în contextul ăsta.)

Spectacolul are o fascinantă intensitate vizuală, o picturalitate abural-fantasmatică, cam ca în compozițiile lui van Ostade, dar fără clara luminozitate a acestora. Sunt trei secvențe de familie, s-ar putea spune, în care rafinatul hermeneut literar Afrim îl scoate pe Maeterlink din clișeul poeziei *lin fatice,* lipsite de palpit vital, și-i dă o dimensiune de mare melancolic cu sensibilitate acută la asperitățile/accidentele existențiale.

Poate că e o comparație stridentă, dar aș spune că prima poveste este a unei *familii Addams* maeterlinkian-afrimiene, din cauza personalităților accentuate ale eroilor, de la fata frisonată de ușile care se deschid singure (sensibilă și foarte acută în transmiterea stării Ada Lupu) la întregul traiect traumatic ce se ghicește în biografia sugerată a personajelor. Este tabloul unei familii încercate de nenumărate umbre ale existenței. De aici și atmosfera medievală pe care o degajă.

Secvența mediană are alura unui basm atemporal, o feerie crepusculară, în care un prinț încearcă să trezească șapte prințese somnolente, sub grijulia supraveghere a regelui și reginei. Coregrafia (Radu Alexandru) adaptată la decorul (Cosmin Florea) ca de tablou, în care trebuie să intri ca să devii parte este cea care impresionează și creează acel halou atemporal, în timp ce jocul cuplului regal dă un savuros contrapunct cu trimitere la realitate (regina, Pușa Darie, pare o Queen Elizabeth, de pildă, secondată ceremonios de regele Emil Coșeru. Foarte pregnant masculin, dar încă marcat de o afecțiune juvenilă pentru fostele tovarășe de joacă, prințul, jucat de Răzvan Conțu).

A treia poveste tristă este și cea mai tulburătoare: monologul ueni fete înecate, pe care o caută toată lumea. Scena capătă o anumită dimensiune entropică, disperată, sepulcral-hibernală, în timp ce confesiunea eroinei (din nou versatila și plina de forță Ada Lupu) curge pe un ton egal, accentuând absurdul accidentului. Este o distopie familială narată domestic și arhetipal totodată.

Actorii distribuiți în cele trei momente au compus o echipă unitară, de mare precizie și intensitate în crearea „tablourilor" dramatice. Alături de cei deja menționați au mai jucat Ionuț Cornilă, Diana Roman, Horia Veriveș, Diana Vieru, Livia Iorga, Alexandra Azoiței, Ioana Fuciuc, Georgiana Zmău, Diana Raluca Amitroaie, Smaranda Mihalache.

Spațiul scenic și costumele de mare plasticitate create de Cosmin Florea, ca și creația video a lui Andrei Cozlac au potențat perfect atmosfera picturală și cinetica secvențelor scenice, adjuvate și de universul sonor oarecum gotic imaginat de Radu Afrim.

Trei piese triste e un spectacol care m-a cucerit, m-a tulburat, m-a fascinat prin imaginile sale, prin poveștile spuse și de ghicit, prin umanismul greu pe care-l degajă și prin frumusețea fermecătoare pe care o are. Aș spune că este o capodoperă ce restaurează acea aură inefabilă a artei teatrale după care tânjesc, chiar nerecunoscând, cam toți spectatorii...

În cu totul alt registru, mai ludic, mai parodic, mai ritmat și mai extrem-contemporan, dar nu lipsit de profunzime și poezie, a fost construit *Masaj*, un alt spectacol al lui Radu Afrim jucat în *show-case*. Textul e scris chiar de regizor, așa că ansamblul e un fel de frescă deșucheată, vag grotescă, a vieții unor eroi liminari, marcați de diverse traume intime sau sociale, care preferă cabinetului psihologic un salon de masaj. Pentru această faună aparent pestriță, o populație de „neterminați", s-ar putea spune peiorativ, tipul acesta de socializare înseamnă de fapt recunoaștere, vindecare, solidarizare, înțelegere, afecțiune în cele din urmă. E un soi de epifanie, dacă nu-i prea pretențios cuvântul.

Din nou de remarcat scenografia geometrică, viu-cromatică, cu amprenta parodică limpede expusă și aici (Irina Moscu), coregrafia de grup, care dă plasticitate scenelor (Alice Veliche), pregătirea muzicală excelentă a Dianei Roman, care asigură contrapunctele de trecere (din nou universul sonor e imaginat de Afrim). Savuroși prin aplomb scenic numeroșii interpreți: Horia Veriveș (formidabil prin energia de joc, un real pivot al ansamblului), Pușa Darie, Ada Lupu, Dumitru Năstrușnicu, Cosmin Maxim, Mălina Lazăr, Ionuț Cornilă, Livia Iorga, Diana Chirilă, Marian-Alexandru Chiculiță, Alexandru Bodron, Robert Agape, George Gușuleac, Flavius Grușcă, Cezar Ichim.

O foarte interesantă și validă adaptare în cheie extrem-contemporană a făcut Florin Caracala în *Oameni singuratici*, după Hauptmann. Eroul introspectiv, incapabil de acțiune, contemplativ, măcinat de dileme existențiale al autorului german devine la Caracala un radical, dar și un inadaptat, fracturat între părinții conservatori, cu un acut simț a datoriei sociale, soția fragilă emoțional, ce nu poate să-i gireze inflexibilele convingeri, și frumoasa musafiră care-i devine alter-ego intelectual, fără suspectata conotație erotică.

Din toată această poveste cu destule accente convulsive, care fac din dr. Vockerat un anti-erou, de fapt, regizorul decupează acut, ingenios și inspirat, poveștile singurătăților personajelor. O sumă de singurătăți teribile, nevindecabile, figurată admirabil nu doar prin jocul scenic spasmodic (accentuat mai ales în interacțiuni), ci și prin scenografia (creată tot de Caracala) compusă antagonic.

Notabil este și felul în care a sudat regizorul echipa de actori, fiecare din ei cu personalitate scenică marcată, indiferent de anvergura rolului (Marian Stavarachi, Mălina Lazăr, Tatiana Ionesi, Daniel Busuioc, Răzvan Conțu, Andreea Boboc).

Oameni singuratici este o lectură regizorală de remarcat prin modernizarea formală și valorizarea simbolicii originare a dramei.

Show-case-ul de la finele lui 2022 a fost o demonstrație a diversității repertoriale și a calității trupei de la Naționalul ieșean. Un teatru care are oricând niște (mulți)ași spectacologici în mâneca stagiunii...

■

Perdele efemere ca nisipul mișcător

Alexandru Jurcan

Am așteptat cu nerăbdare premiera cu *Rubedeniile/Rokonok* de la Teatrul Maghiar din Cluj din două motive clare: notorietatea autorului Móricz Zsigmond și valoarea artistică a regizorului Bocsárdi László, al cărui spectacol cu *Clasa noastră* de la Teatrul Național Cluj a fost declarat la Gala UNITER 2016 „cel mai bun spectacol" (regăsesc stilul brechtian și apetența pentru grupuri omogene). Dramaturg: Kali Ágnes, care a sintetizat scenic romanul, urmând ideile regizorului, care a afirmat că l-a interesat povestea prăbușirii lui Pista și fragilitatea lui în vârtejul obstacolelor societății. Móricz Zsigmond a scris romanul prin 1930 – critică socială, corupție, nepotism, deturnare de fonduri, sisteme de rudenie... Oare s-a schimbat ceva de-atunci?? Autorul scria că „în fiecare familie există un om, restul fiind rude... dar cel puternic nu poate produce nimic, pentru că lichenii îl înconjoară și îl trag în jos, în adâncuri".

Valorificarea tradițiilor culturale maghiare a devenit o prioritate a Teatrului Maghiar din Cluj, iar cel mai interesant e faptul că ele sunt conectate inteligent la suflul universal. Spectacolul cu *Rokonok* aduce publicul pe scenă, spre o totală implicare. O imensă perdea de franjuri ascunde personaje (decor: Bartha József), creând instabilitate (a puterii...), mister, suspiciune, pândă. Perdele efemere ca nisipul mișcător – totul în consens cu mesajul. Scaunele metalice glisează necontenit, primarul e lipit de un birou care se deplasează mereu, fascinația puterii naște grupuri coșmarești. Din spatele draperiei uriașe apar mâini, obiecte, apoi dispar. Lanternele sondează, amenință. Ce e dincolo de perdea? E ceva „putred în Danemarca"? Coregrafia: Noémi Bezsán, care instituie o evadare din planul realist. Coregrafia scaunelor, biroului, patului e secondată de alunecarea premonitorie a personajelor (toți în haine verzi – costume concepute de Kiss Zsuzsanna). Nimic nu e sigur, nimic nu durează între atâtea forțe conflictuale. Firele draperiei nu înseamnă, oare, rețele malefice invizibile?

Pista poate conviețui cu puterea? E acum procuror, e cineva, dar va reuși să fie corect între flatări și interese? I se șoptesc fraze insidioase despre afaceri dubioase. Hățișul puterii concepe o corupere gradată pentru *homo novus*. Dacă e schimbare... să se înceapă cu o mătură nouă. Manipularea presei, corecturi vizibile, petreceri cu înalta societate (grupuri ridicole, satirizate), slogane, discursuri electorale – iată o actualitate flagrantă, acută. Marele secret: „a împăca și capra și varza", ca să-i faci pe oameni să „achite cu plăcere impozitul", dar e musai „să ai ceva avere, ca să aibă poporul încredere în tine". Între timp, glisările se multiplică (minunată găselnița regizorului), grotescul își arată umbrele onirice. Excelent Bács Miklós în dublu rol (primarul și secretarul), grobian, histrionic, cu gesturi cameleonice și inflexiuni variate. Viola Gábor (Pista) își construiește rolul cu o gradație inconfundabilă, plonjând pe valuri subversive. Györgyjakab Enikő (Lina) surprinde în efuziuni epice și coregrafice cu multă credibilitate.

Un spectacol elaborat, inteligent, evocator, curajos, dar care ar putea dura mai puțin de trei ore, dacă s-ar renunța la unele scene prea lungi.

■

Excelent concert Jazz Fusion: formația TRIGON

Eugen Cojocaru

TRIGON

Deși e mereu vehiculată cu sintagma „etno-jazz", voi demonstra că e mult mai complexă și adâncă inspirația muzicală a celor patru membri care au entuziasmat sala aproape plină a Studioului de Concerte al Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 30 octombrie 2022. Anatol Ștefăneț – violă, Dan Brumă – chitară, Vali Boghean - saxofon, trompetă, caval, vocal și Gari Tverdohleb – tobe, percuție au oferit un adevărat potpuriu de stiluri și influențe într-un original mixaj care i-a propulsat de mulți ani printre cele mai bune formații de jazz din lume, fiind invitați în multe țări din America de Nord / Sud până în Japonia și Noua Zeelandă. Aproape mereu se simt rădăcinile și emoțiile melosului mioritic, iar interpretarea lor plină de pasiune, dragostea pentru public, împerecheate cu fidelitatea și onestitatea față de el (n-au rămas în Occident, la mai bine, deși au avut destule ocazii) i-au proiectat în inimile a milioane de fani, dincolo de barierele jazzului. Au rămas și suferit ca toți în Moldova estică, considerându-se mai mult decât virtuoși muzicieni și compozitori: *Suntem ca un leac pentru oameni!*, spune conducătorul trupei, Anatol Ștefăneț, la prezentarea noului album (și la Cluj) *Trigon Urban*. La Cluj îi prezentă remarcabilul specialist în jazz, poet și eseist Virgil Mihaiu. Mecena și împătimitul om de cultură Remus Câmpean a fost cel care a reușit să-i aducă, nefiind (tipic) prea invitați în România. Premiera / 2022 a fost în aer liber, gratis, într-un parc din Chișinăul post-pandemonic – publicul îi iubește și respectă și pentru asta: *Trigon e ceea ce merită să asculți pentru a înțelege această țară, originile ei!*, mărturisește un spectator. Înființată în 1992 (album-jubileu la 30 de ani), a participat la numeroase festivaluri câștigând multe premii internaționale. Deja, debutul fulminant cu cd-ul *Nunta Jazz Moldovenească*, foarte popular în Europa, e încoronat de Academia Franceză de Arte „Charles Cros": Cel mai bun CD al anului! Componența se schimbă mereu, dar sufletul ei rămâne Anatol Ștefăneț. Au fost admirați pe cele mai mari scene mondiale: Brasil Portalegre Jazz Fest, North Sea Jazz Festival / Rotterdam, Music Meeting 14 / Nijmeghen - Olanda, Jazz in Hermitage / Moscova, Porgy & Bess și Balkan Fever Festival / Viena, Grenoble Jazz Festival, Radio France și Jazzycolors / Paris, Norwegian Academy of Music, Jazz Festival 22 Fabrik / Germania), Rikkoukai Theater / Tokyo, Vilnius Jazz Festival, Pulse Festival / Brighton și London Jazz Festival, Montreal International Jazz Festival, Theater Sondra Make Music / Stockholm, Jazz Festival Gărâna, Blues Festival / Astana, Kazahstan, Festivalul Culturii Moldova / Milano (Italia) etc. Sunt prezenți la cunoscute posturi de Radio și TV în toată lumea. Discografia, în continuare: 1994: *The Moldovan Wedding in Jazz*, 1998: *Oglinda*, 2000: *Free-gone*: 2001: *The voice of my earth*, 2005: *Seven steps* și actualul. Cum remarcați, doar când au de „spus" ceva original, de calitate și bine pregătit compozițional prin muncă titanică poate asigura succesul (*A hard day night* / Beatles): de 30 de ani, exersează zilnic între orele 10:00-14:00!

Oamenii înțeleg ce înseamnă iubire prin sunet. Te încarci cu dragoste, vii acasă și ești mai bun cu familia. Festivalurile fac orașele mai frumoase!, își mărturisesc crezul. „Metoda" o spun tot ei: *Pentru noi, jazz-ul e o formă de libertate, de a te exprima, a scrie poezie, a cânta, a picta...* Catalogați de fani și mulți critici ca *etno-jazz*, sunt mult mai mult: în discuție cu ei, după concert, au recunoscut influențele multiple remarcate de mine (am fost DJ în liceu și facultate). Pe fondul melosului mioritic se împletesc, întrepătrund, contrapunctează, potențează reciproc surpinzătoare „adausuri"-uri ce irump într-o originalitate măiestrită care tulbură și înalță în universuri emoțional-muzicale nemaiîntâlnite: Iată-le într-o scurtă definire și selecție: Șarpele roșu (Anatoli Ștefăneț explică empatic fiecare „producție") asimilează *tarafic* complex-orchestrat accente de prog-rock à la Emerson, Lake & Palmer și Ian Anderson / Jethro Tull; *Reverberații-În 5* cu secția percuție „în față" amintește de Billy Cobham, însoțită de chitară oferă o subtilă mini-simfonie rock & glam-rock; *Tu Nișa* cu viola în prim-plan ni-l evocă pe Jimmy Page / Led Zeppelin; *Miraza* ne farmecă cu un prog-rock Jethro Tull și Procol Harum, iar fagotul și trompeta mereu inserate ne duc cu gândul la *Tablouri într-o expoziție* de Musorgski! Un vechi moldovean *Joc de Iele / Jokieri* e folclor fascinant-magic orchestrat în stil rock, apoi *Cavalicode* cu o violă și caval magistrală în stilul flautului ianandersonian; se trece la o *A Cappela* de o rară finețe și complexitate; *Hăulita* cu o violă de vis și Maria Tănase, *Jungle* are un duet memorabil oboi-violă pe un „covor sonor" rock și *Earth, Wind & Fire* celebri pentru mixajul lor de vis: jazz, R&B, soul, funk, disco, pop, Latin & Afro pop. Este și ceea ce ne încântă la această formație de excepție: TRIGON! 1h30min. de momente memorabile care încântă și merg direct la inimă, spirit și suflet – îi așteptăm, oricând, cu mare plăcere...

TRIGON

■

Singurătatea unui pictor

Ana Amelia Dincă

Corneliu Ratcu *Filoxenia lui Avraam* (2017)
pastel pe carton, 50 x 50 cm

Pictorul Corneliu Ratcu a murit trist în dimineața de 17 noiembrie 2022, la Spitalul Județean din Călărași. Vasta cultură pe care o poseda nu și-a găsit ecoul în imediata apropiere, motiv pentru care a fost un personaj greu de înțeles de contemporani, un profesionist cu pretenții, care a trăit fără compromisuri. Demn și orgolios în ceea ce privește meseria pe care o stăpânea, acesta a marcat arta din Câmpia Bărăganului din ultimii 40 de ani printr-o prezență incisivă, prin participări la expoziții de grup, prin foarte puține personale din cauza pretențiilor de desăvârșire pe care le avea de la sine, prin ținuta și viața boemă, prin prestigiul său de a fi fost unul dintre talentații pictori ai generației sale, care l-a avut drept maestru pe Corneliu Baba. Respecul deosebit pentru înaintașii școlii românești de pictură, pasiunea pentru muzica clasică și felul ideal de a gândi iubirea, îl făceau un sensibil incurabil și un magician al vorbelor. Corneliu Ratcu trebuia să se fi născut în alte timpuri.

În ultimii 10 ani, Corneliu Ratcu a fost preocupat mai profund de dimensiunea spirituală a omului. Dublul său „Autoportret", pe care l-a etalat la expoziția din 3 martie 2015 la Instituția Prefectului din Călărași, unde a expus alături de Victor Grigore și Silviu Ioan Soare, îl prezintă pe artist în ipostaza dual de privitor spre tradiții, dar și spre contemporaneitate, cu cele două chipuri ale sale cuprinse sub nimbul lui Dumnezeu, subliniind prin aceasta originea divină a omului și a creației. Punând măiestrit în evidență jocul planurilor de culoare grizată și rafinată, specifică sensibilității sale cromatice, pictorul s-a evocat cu chipul efilat de ascet și brăzdat de intemperiile existențiale. Notele realiste ale figurii și modul cum își structura compozițiile ne arată că era un bun desenator și un echilibrat în ceea ce privește aplicarea principiilor de structurare a imaginii. Tonalitățile specifice artistului sunt regăsite inclusiv în „Praznic al Nașterii Domnului", compoziție evocatoare a săraciei celor care nu au ce să pună pe masă. Imaginea este și un protest la adresa „îmbuibaților" care transformă o sărbătoare creștină ca aceasta în motiv de destrăbălare si dezmăț culinar. În imagine apare Fecioara Maria alăptând, redată în cadrele unei icoane pe sticlă unde pictorul folosește tenta plată de culoare caracteristică reprezentărilor sacre, realizate de artist pe un astfel de suport. În „Masa pravoslavnică", „Câmpul cu păpădii", „Masa Pascală" sau „Ochiul lui Dumnezeu", plasticianul se erijează asupra potențelor plastice ale culorii și ale capacităților rezumative de a defini spațiile acoperite de culoare. Fiecare simbol se detașează în câmpul imaginii, fiind neutralizat de un plan de culoare ce reliefează faptul că expresivitatea implică la Corneliu Ratcu și o expresie desăvârșită a elementelor și mijloacelor plastice, caracterizate prin concizie, forță de sugestie și, implicit, aspect armonios al compoziției. Lucrările amintite au făcut parte din expoziția pe care am menționat-o, iar vernisajul a avut loc fără tablourile maestrului, întrucât acesta nu a ajuns la timp cu exponatele. El însuși a lipsit de la eveniment, însă, ulterior lucrările sale au înnobilat simeza.

Născut la Oituz în data de 17 august 1947, Corneliu Ratcu a urmat Liceul de muzică și arte plastice „Dimitrie Cuclin" din Galați, apoi cursurile Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București, poposind ulterior, pentru tot restul vieții, la Călărași. Aici, câmpurile de floarea-soarelui, ale căror corole le-a pictat asemeni aurei sfinților, dar și peisajele de pe malul Borcei, surprinse într-un spirit fov în ulei, apoi într-o notă melancolică prin farmecul pastelului cu tentele sale de picturalitate, au constituit

Corneliu Ratcu (1947-2022)
Fotografie de Florian Vâlsan

motivele sale de a reconstrui lumea în care trăia de la vârta de treizeci de ani, când a fost repartizat în acest oraș sudic, de un pitoresc des surprins în lucrările sale. Oranjurile și violeturile grele, puternic pigmenate, apoi roșurile dumnezeiești ale unor maci a căror glorie a fost imortalizată într-o serie de compoziții întipărite în mintea contemporanilor, l-au făcut pe Corneliu Ratcu un artist special, iubitor de plein-air, care, în egală măsură, ținea la mare preț și studiul de atelier. ■

Corneliu Ratcu *Autoportret* (2015), acrilic pe pânză, 50 x 50 cm. (fotografii de Florin Rădulescu)

Urmare din pagina 36

Moștenirea luiSzabó Vilmos

anturajului familiei și al mediului înconjurător apropiat. Din această perioadă ne rămân lucrări pline de vitalitate a liniilor și a contrastelor, unde expresia este marcată nu numai de dorința de a prezenta un segment important al vieții, ci și de o accentuare a unor aspecte personale semnificative din viața sa. Anii '80 aduc o schimbare de perspectivă tematică și tehnică. Szabó Vilmos va începe să lucreze în ulei, fapt care îi deschide noi orizonturi de exprimare și

Szabó Vilmos *Autoportret cu lumânare* (cca. 1988)
ulei pe pânză

îi oferă o nouă posibilitate de incursiune tematică și de reprezentare cromatică efervescentă și pasională. Apare figurativul, antropomorful, care, în paralel cu peisajele și natura statică, definesc două segmente tematice clare ale artistului care, prin aceste abordări, încearcă și reușește să ofere lucrări nu numai echilibrate structural, dar și spectaculoase din punct de vedere coloristic.

Szabó Vilmos *Piatră de polizor* (cca. 1987), ulei pe PFL

Apariția unor teme ce țin de spiritualitate și profunzimea spirituală a lumii ne introduce într-un univers unde timpul sau moartea devin elemente și subiecte ale creației, iar apariția lor reprezintă o expresie a unor perspective cotidiene din ce în ce mai sumbre și lipsite de speranță. Totuși, aceste lucrări nu reprezintă un strigăt de disperare, cum a fost cazul în rândul numeroșilor artiști din acel deceniu, ci sunt o invitație la contemplare și la o meditație asupra efemerului vieții umane. Sunt în realitate mai mult o chemare într-o călătorie de explorare a unor temeri umane și a unor dimensiuni ale vieții de care nici o ființă nu se poate ascunde.

Această invitație la călătorie va fi reînnoită prin lucrările sale din anii '90, unde se poate observa o schimbare de suprafață, dar nu și una de esență, poate doar o aprofundare și o reflexie mai puternică în lumea vieții și a morții. Temele simbolico-alegorice devin dominante, iar tehnica în ulei este abandonată în favoarea pastelului, care deschide noi orizonturi și care îl va consacra stilistic și tehnic pe Szabó Vilmos. Tușul și guașa sunt abandonate definitiv, iar lucrările de grafică devin rare în rândul creațiilor sale. În oarecare măsură, această schimbare nu este una de formă, ea reflectă și o deschidere spre o paradigmă de lucru care se apropie de natura filosofică a actului de creație, iar expresia artistică devine una profundă, marcată de nuanțe, înțeles și mesaje cu mai multe straturi. Fragmentele de peisaj, obiectele de uz casnic tradiționale mediului rural, gospodăria, șura, interiorul de anexe devin elemente centrale ale lucrărilor, care astfel ne invită la o introspecție și o vizualizare a detaliilor din spațiul înconjurător. Universul larg se restrânge, iar interesul artistic devine unul axat pe un anumit punct din peisajul general aflat în fața noastră și a artistului. Această direcție de lucru va deveni una constantă și va marca nu numai expresia artistică, ci va deveni în mare parte componenta cea mai semnificativă a moștenirii lăsate în urmă de Szabó Vilmos. ■

Szabó Vilmos *Doi frați* (cca. 1982), ulei pe pânză

sumar

semnal
Ani Bradea
Despre autori și cărți 2

diagnoze
Andrei Marga
Brandom, Hegel
și integrarea filosofiei analitice (II) 3

filosofie
Viorel Igna
Logosul istoriei nu lucrează conform rațiunii (IV) 5
Vasile Zecheru
Homo Universalis (III) 8
Iulian Chivu
Foucault – hermeneutică și formalism axiomatic 11

eseu
Nicolae Iuga
Istoria privită prin lentila metaforelor (I) 13
Virgil Diaconu
Influențe literare în poezia lui Eminescu (V) 14
Isabela Vasiliu-Scraba
Comentariu literar
al nuvelei *Un forme de general*
de Mircea Eliade 16

religia
Nicolae Turcan
Fenomenologia rugăciunii și relația
dintre fenomenologie și teologie (II) 18

istoria literară
Radu Bagdasar
Din subteranele creației (III) 20

interviu
de vorbă cu Aurel Rău, cunoscutul scriitor clujean
„Ideea de a-l întâlni pe Yasunari Kawabata
a fost numai a mea” 22

memoria literară
Constantin Cubleșan
„În mine e cuvântul…” 24

poezia
Alexandru Petria 25

lecturi
Adrian Dinu Rachieru
O sagă teleormăneană 26

cărți în actualitate
Lucian Scurtu
Nonconformismul în stare de veghe 27
Ion Cristofor
Un „lup singuratic” – Alexandru Petria 28
Virgil Rațiu
Temple pentru tehnica așteptării 29

comentarii
Adrian Lesenciuc
Poetica vidului 30

showmustgoon
Oana Pughineanu
Tu cum setezi sania copilului? 31

teatru
Claudiu Groza
Demonstrația ieșeană (II) 32
Alexandru Jurcan
Perdele efemere ca nisipul mișcător 32

muzica
Eugen Cojocaru
Excelent concert Jazz Fusion:
formația TRIGON 33

simeze
Ana Amelia Dincă
Singurătatea unui pictor 34

plastica
Iakob Attila
Moștenirea lui Szabó Vilmos 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Moștenirea lui Szabó Vilmos

Iakob Attila

Szabó Vilmos — *Moartea albă* (1990), ulei pe pânză

Orice discuție, care îl are ca subiect pe Szabó Vilmos și moștenirea lăsată în urmă de acesta după patru decenii de activitate, se sfârșește cu aceeași constatare: a fost un artist desăvârșit al spațiului transilvănean, un adevărat talent al generației sale. Din păcate, creațiile sale nu au beneficiat de atenția pe care o meritau în realitate, iar expresia lui artistică a rămas într-un con de umbră. Cele câteva sute de lucrări lăsate moștenire sunt testamentul unei vieți artistice în care dorința de a crea și a arăta esența materiei, dincolo de structură sau trăsătură fizică, reprezintă nu numai un companion fidel al artistului, ci și un adevărat crez. Lucrările lui reflectă nu doar atenția profundă acordată detaliilor de formă, dar și a mesajelor transpuse pe suprafața de lucru, care de multe ori trec într-o dimensiune unde contopirea acestor două componente creează o lume complexă și vie. De multe ori, putem observa că lucrările sale, în sens metaforic, se transformă în creații tridimensionale, unde esența obiectelor peisajului sau a figurilor transpuse pe suprafața de lucru capătă și o încărcătură sentimentală și este înzestrată cu un mesaj profund, prin care creația în sine se transformă aproape într-un organism cu trup și suflet.

Szabó Vilmos își începe formarea profesională într-o perioadă de deschidere a regimului comunist, care, până la urmă, își va pune amprenta, sub o formă sau alta, pe parcursul său de artist. La Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj îi are ca profesori pe reputații Abodi Nagy Béla și Toth László, care îi insuflă acea dorință de explorare și exploatare a unor direcții artistice care va face parte din structura sa de artist în deceniile ce vor urma. Pe parcursul vieții, Szabó Vilmos va face des incursiuni în teme complexe, iar exploatarea lor se va extinde dincolo de aspectul general al acestora. Sprijinite de o varietate de abordări tehnice, lucrările devin adevărate creații complexe și organice din punct de vedere al construcției lor. Deși este absolvent al Secției de Artă Monumentală, această dimensiune a modului de exprimare nu îi va deveni emblematică. Cu excepția a trei lucrări din această categorie, una la Cluj și două la Zalău, artistul se va concentra pe opere de dimensiune mai mică, cum sunt desenul, grafica, sau pictura în ulei. În primă instanță, în anii ’70, va tatona grafica, desenul în creion și guașă, iar temele principale vor gravita în jurul familiei, al

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 55,8 lei – trimestru, 111,6 lei – semestru, 223,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament pe un cu o singură expediere pe lună este de 402 lei.